

# MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

JANUAR 1958

---

DER MELOSVERLAG MAINZ



# MELOS

Zeitschrift für neue Musik · Schriftleiter: Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,— DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — *Erscheinungsweise:* monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — *Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.:* MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7, Telefon 2 43 41. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — *Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.*

## INHALT DES ERSTEN HEFTES

25 Jahre Melos

Heinrich Strobel: Der 25. Jahrgang . . . . .	1
Richtlinien . . . . .	3
Hermann Scherchen: Geleitwort zum ersten Jahrgang . . . . .	3
Hermann Scherchen: Geleitwort zum zweiten Jahrgang . . . . .	4
Zum sechsten Jahrgang . . . . .	4
Hans Mersmann: Zehn Jahre Melos . . . . .	5
Persönlichkeit und Werk . . . . .	7
Paul Bekker: Arnold Schönberg . . . . .	7
Béla Bartók: Das Problem der neuen Musik . . . . .	8
Kurt Weill: Zeitoper . . . . .	9
Alfredo Casella: Neue italienische Musik . . . . .	10
Erkenntnis . . . . .	13
H. H. Stuckenschmidt: Über die Melodie . . . . .	13
Nicolas Nabokoff: Beobachtungen aus Paris . . . . .	13
Hans Mersmann: Neue Musik . . . . .	15
Meloskritik . . . . .	17
„Jonny spielt auf“ . . . . .	18
„Oedipus Rex“ . . . . .	18
Neue Musik aus dem Schönbergkreise . . . . .	20
Abwehr . . . . .	22
Musikleben . . . . .	24
Alfred Döblin: Bemerkungen eines musikalischen Laien . . . . .	24
Oskar Guttman: Musik in der Provinz . . . . .	25
Heinrich Strobel: Ungleiche Brüder . . . . .	27
Heinrich Strobel: Klemperers „Holländer“ . . . . .	28
Luigi Russolo: Die Kunst der Geräusche . . . . .	31
Heinrich Strobel: An die Deutsche Sektion der I. G. N. M. . . . .	33
Hanns Gutman: Zeitschau . . . . .	36
Braunes Wetterleuchten . . . . .	37
Adolf Weissmann: Weltkrise und Kunstkrise . . . . .	37
Heinrich Strobel: Sängerfest in Wien . . . . .	38
Kulturreaktion im Angriff . . . . .	39
Heinrich Strobel: Kunst oder Agitation . . . . .	40

**Bilder** Heinrich Strobel (*Baruch*) / Klemperer, Schönberg, Webern und Scherchen in Donaueschingen / Strawinsky, Diaghilew, Cocteau und Satie (Karikatur von Michael Larionow) / Krenek und Webern (Aus: „Entartete Musik“) / Die „Militärkapelle Minimax“ / Otto Klemperer und Paul Hindemith (Zeichnung von Willy Strecker) / Melos und Anbruch (Aus „Entartete Musik“) / Die Aufnahmen auf den Seiten 9, 29 und 30 sind dem Bildband Paul Hindemith (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz) entnommen, die Zeichnung auf Seite 14 dem Band „Igor Strawinsky, Leben und Werk von ihm selbst“ (Gemeinschaftsverlag Atlantis-Verlag, Zürich, und Verlag B. Schott's Söhne, Mainz)

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,— DM, 1/8 Seite = 30,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — *Zahlungen:* auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerz- u. Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — *Bezug:* durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — *Bezugsbedingungen im Ausland:* USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1,14,0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7.



# MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Heft 1 / 25. Jahr

Januar 1958

## Der 25. Jahrgang

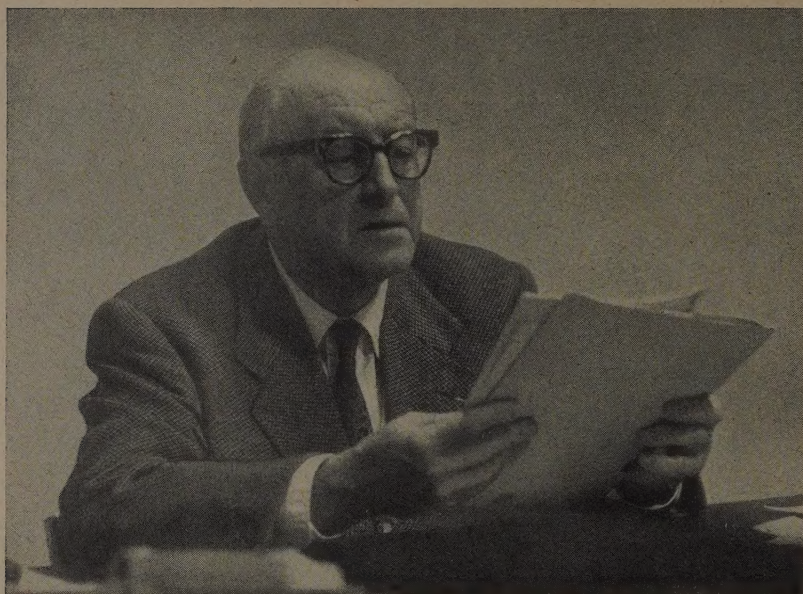
Heinrich Strobel

In Wahrheit existiert Melos viel länger. Die erste Nummer erschien 1920, und jetzt schreiben wir 1958. Das macht 38 Jahre. Aber dazwischen liegt eine Spanne interner Schwierigkeiten, die endgültig erst 1927 durch die Verbindung mit dem Verlag B. Schott's Söhne in Mainz überwunden werden konnte; dazwischen liegen die dunklen Zeiten des „Tausendjährigen Reiches“, die Melos für 13 Jahrgänge zum Schweigen gezwungen haben.

Es scheint für eine Zeitschrift, die sich (im Titel erst seit 1947) der Neuen Musik widmet, unangebracht, sich zum 25jährigen Jubiläum selber einen Lorbeerkrantz zu winden. Blättern wir lieber ein wenig zurück in den alten Jahrgängen, die kaum mehr irgendwo einzusehen sind, und sehen wir nach, was dieses Melos denn war. Ich muß zu meiner Schande gestehen, daß auch ich erst in den letzten Wochen diese alten Hefte kennengelernt habe. Mich hat die Gegenwart stets mehr interessiert als die Vergangenheit — es sei denn eine sehr weit zurückliegende Vergangenheit, die feststeht in ihren Werten wie die der Etrusker, der Sumerer oder der Eiszeit.

In den ersten Jahrgängen ist eigentlich gar nicht so viel die Rede von „Neuer Musik“. Sie wird zum zentralen Thema erst, als Hans Mersmann die Zeitschrift übernimmt. Das war 1924, und man kann auf einer der nächsten Seiten lesen, welche Ziele er sich stellte. Er hat sie erreicht. Wenn ich die großen Zeiten des Melos von 1927 bis 1930 überschaue, dann befällt mich der ganze Jammer unserer heutigen Provinzialität. Nicht daß ich das Heute mit seiner Freiheit im lebendigen





HEINRICH  
STROBEL

Wachstum einer neuen Kunst nicht zu schätzen wüßte. Aber was war unser Berlin! Der geistige Mittelpunkt der Welt, der Brennpunkt alles Neuen. Eine Stadt von einer Vitalität und Vielfalt, die es nirgends und nimmermehr geben wird. Hindemith, der junge, anstürmende Hindemith, Weill, Busoni, Schönberg, Strawinsky, Klemperer, Kleiber, Walter, Furtwängler — Döblin, Heinrich Mann, Brecht, Ossietzki, Toller — Reinhardt, Piscator, Aufricht, Jeßner, Fehling, Ebert — welche Fülle der Potenzen, welche Fülle der Erscheinungen, vom Streit der Meinungen durchweht, voller Geist, voller Leben. Kein Wunder, daß Melos eine *Berliner* Zeitschrift war. Die „Provinz“ war dagegen belanglos, obwohl man ihre Stimme, soweit sie nicht im Fridericus-Rex-Lärm unterging, ausgiebig hörte. Welch ein Reichtum an Themen, welch ein Reichtum an Schreibern! Und man brauchte nur zu telefonieren. Wenn ich einen der alten Mitarbeiter namentlich erwähne, so nicht deshalb, weil ich andere nach der retrospektiven Wiederbegegnung weniger schätze, sondern einfach, weil ich beim Lesen seiner Beiträge eine besondere Freude empfand: es ist Hanns Gutman (Hanns mit zwei „n“, man mit einem, pflegte er auf seine Manuskripte zu schreiben), heute Vizedirektor der Metropolitan Opera in New York.

Eine der am meisten angegriffenen Teile der Zeitschrift war die kollektive Meloskritik. Ganze Kübel von Dreck haben die „aufrechten“ Fachblätter über uns ergossen. Deshalb habe ich sie in den Mittelpunkt unserer Erinnerungsnummer gestellt. Denn die Auguren, die in stundenlangen Sitzungen ihre Sätze formulierten, haben fast immer ins Schwarze getroffen (wenn auch manche der Beurteilten das Schwarze heute nicht mehr wahr haben wollen). Halt, ich komme ins Selbstlob. Wo finde ich eine Schwäche? Da ist sie. Ganz selten war im alten Melos von der Zwölftonmusik die Rede. Schönberg kommt zwar gelegentlich vor, der „Fall Wozzeck“ wird natürlich behandelt. Aber Webern — nicht einmal eine Randfigur. Wie schön sind solche Fehlsichten. Sie sichern dem alten Melos die menschliche Nachsicht der Späteren. Inzwischen haben wir versucht, unsere damalige „Rückständigkeit“ einzuholen! Was wird die nächste Generation sagen? Vielleicht macht sie die Revolution in C-Dur, die schon in den Taschen der Wirtschaftswunderkinder knistert. Vielleicht auch wirkt diese Nummer, die nur Auszüge aus dem Melos vor 1933 enthält, auf die Jüngeren wie ein freundlicher Nekrolog. Sie mögen bedenken, daß wir heute für sie nur eintreten können, weil hinter uns der unvergeßliche, grandiose Prospekt des alten Berliner Melos steht.



# RICHTLINIEN

## Geleitwort zum ersten Jahrgang

Hermann Scherchen

„Fluß der Dinge nach innerer Gesetzmäßigkeit, Werden im Banne eigener Kraft!“ —

Melos wollen diese Blätter künden, das Gesetz im Werden der Musik aufzeigen . . . , das kann nur Liebe, demutsvoll suchende Forscherliebe, der allein Materialtriebkkräfte sich erschließen.

Ihre Erkenntnis ist wichtig, sie nur erhellt Dunkelheiten, läßt statt vieler Umwege zur Zielstraße finden. Liebe aber schließt Doktrin aus: Liebe will umfassen und erkennen, Doktrin dagegen — herrschen. So sind Wesen und Ziel dieser Zeitschrift bestimmt durch das Leitwort „Melos“, das alle Erörterungen hier durchklingen wird. Keine Gemeinschaft wirtschaftlich gleich Interessierter trat zusammen, eine Sammelstätte liebend Erkennender sollte gebildet werden!

\*

Ausgangspunkt unserer Untersuchungen ist jene Tatsache, daß irgendwann ein jeder lebende Musiker mit dem Problem des Atonalen in Berührung gekommen ist, daß der Weg der bedeutendsten Schaffenden entweder ganz oder zeitweilig von Tonalität und Temperierung hinwegführt. Ganz den Bruch vollziehen, würde bedeuten, daß alle pseudoarchitektonischen Formen der Tonalitätsepoche zumindest in Frage gestellt sind. Das Problem der Tonalitätsdurchbrechung ist also von entscheidender Bedeutung für die Weiterentwicklung der Musik. Wir betrachten deshalb jede schöpferisch kraftvolle Erscheinung, die zu diesem Bruche hinzuführen scheint, mit gespanntester Aufmerksamkeit. Ihre positiven Kräfte erkennen, würde heißen, Chaosmöglichkeiten verhindert zu haben.

Hier ergibt sich von selbst das Zurückgreifen auf die vortonale Zeit: ihre kraftvollsten Erscheinungen gewinnen eine neue Bedeutung für uns, die wir in einem gewissen Sinn vor den gleichen Problemen wie jene stehen.

Dann die Verbindung von Wort und Ton, die Inkongruenz der musikalischen und poetisch-sprachlichen Formgesetze; der moderne Lösungsversuch der „Sprechstimme“, Oper, Melodrama, Pantomime und Tanz — eine Fülle von Problemanhäufungen, mit denen sich unsere Zeit auseinandersetzt, deren Lösungen sie anstrebt.

Von besonderer Bedeutung sind der soziologische Unterbau und seine Erscheinungsformen. Jede Formulierung einer schöpferischen Persönlichkeit ist bis ins kleinste bedingt durch die Gesamtlage der umgebenden Gesellschaft: technische Möglichkeiten, die Art des Ausdrucks werden von hier bestimmt, ohne daß sich der Künstler dessen bewußt ist. Wir wollen keine absolute Abhängigkeit des schöpferischen Menschen von der Gesellschaft konstruieren, sondern durch den Nachweis der wirklich vorhandenen gegenseitigen Beeinflussungen allen direkt im Zusammenhang mit der Kunst stehenden soziologischen Erscheinungen nur die erhöhte Bedeutung zuweisen, die ihnen zukommt. Die wirtschaftlich-praktischen Vorgänge im Kunstleben sind ebensowenig rein wirtschaftlicher Natur, wie die geistigen Formulierungen ausschließlich dem Geiste der Persönlichkeit unterliegen! — so daß es sich für uns nicht um eine Theorie des Für oder Wider handelt, sondern darum, ganz die Bedeutung der beiden Einzelfaktoren zu erfassen, die zusammengefaßt immer erst das Gesamtbild „Musikkultur“ ergeben.

Der Sinn, den das Wort Melos für uns umschließt, bestimmt auch die Art, wie die Probleme erörtert werden sollen. Jedes Auffinden „innerer Gesetzmäßigkeiten“ setzt neben dem Wissen um die Tatsachen eine schöpferische Fähigkeit voraus: Konstatieren und Formulieren. Deshalb



werden die Melosblätter ganz auf Aktivität eingestellt sein, ist alle Beibringung von Tatsachenmaterial hier Mittel — niemals aber Ziel. Deshalb kennen wir keine „Kritiken“ — wohl aber Monographien, in denen von einem überschauenden Geiste aus der Fülle der konstatierten Erscheinungen Typisches und Wesentliches abgelöst und in Synthesen zu einem Idealtyp zusammengetragen wird. Bei all diesen Dingen werden neben den „Betrachtend“-Wertenden (Kritiker, Ästhetiker) „Ausübend“-Werdende (die Künstler selbst) zum Worte kommen, bei aller Problematik niemals den Untergrund, das rein Musikantische vergessen werden. Es gibt Zeiten, wo alles so in Frage gestellt ist, daß das Problem um des Problems willen wichtig wird — um so behutsamer müssen alle tieferer Einsicht Fähigen in unserer entscheidenden Wendezeit an die Dinge herangehen, um nie das Band zu diesem Untergrunde selbst zu verlieren.

Februar 1920

## Geleitwort zum zweiten Jahrgang

Hermann Scherchen

Am 1. Februar ist es ein Jahr, daß die Melosblätter erscheinen. Eine Zeitschrift herauszugeben, die Tagesbedürfnissen dient, konnte nie unser Amt sein; inmitten der großen geistigen Krise unserer Tage Kräften nachzuspüren, die Positives verheißen, das tat not, um so mehr, als jene Krise des europäischen Geistes auch in der Musik zum Ausdruck kam. Zeiten der Krise geben Wendepunkte, wo Sterben und neues Werden ineinanderfließen; ja mehr noch: Totes gewinnt Scheinleben, Zukunftskräftiges droht greisenhaft zu ermatten. Leicht beginnt da jene Reaktion — nach der ersten, aufstrahlenden Morgenröte heller-Zukunft —, die alles ins Gegenteil verzerrt. Das ist unsere Gefahr. Wir sehen den Rückschlag in allem: in Politik und völkischem Empfinden ebenso wie in Kunst. Die starke Rechtswendung des Bürgertums, die Neigung zum Antisemitismus, der neue Konservatismus der Kunst entspringen dem gleichen Grund: immer *leiden* Erstlinge — und das sind wir — als Geopferte der Zukunft, sie, welche das Neue vorerst negativ in zersetzender Kraft erleben. Daher das Besinnen, das Sich-Klammern an alles noch voll Leben scheinende; daher auch Wiederaufdecken verschütteter, ursprünglicher Kraftquellen — und die Neigung, alles Zukunftsvolle wieder zu verneinen. Hier muß höchste geistige Kraft einsetzen: wohl dürfen wir uns untreu werden, nie aber den Kräften und Ideen, welche als zukünftig aufgeleuchtet sind. Und nichts darf verlorengehen: auch jenes Rückschlagen des Pendels soll zu positiver Kraft werden, sich umsetzen in heilig glühenden Willen zur Reinigung.

Wer sich zukunftskräftig fühlt, muß die Liebe des Gärtners sich gegenüber kennen: jene Liebe, die um der edlen Säfte den eigenen Auswuchs beschneidet, die mit heiligem Ernst ertötet, was nicht notwendig-echt gewachsen. Wir präbendieren nicht darauf, endgültige Ziele zu weisen; wir lieben alle Kraft, deren Echtheit wir erkennen. Deshalb sind wir keine „Richtung“, keine Clique der Kunst: dazu ist das Leben wie die Musik zu heilig, daß wir nicht immer nur trachteten, den ganzen Kreis des Bedeutenden zu umspannen. Wohl hat jede Zeit nur sich gewollt, muß jeder neue Wert anfänglich Alles bedeuten; wir Heutigen aber *wissen* das! — nicht umsonst *lebt* Nietzsches Wort von der „Redlichkeit des Geistes“.

Februar 1921

## Zum sechsten Jahrgang

Mit dem Beginn ihres 6. Jahrgangs geht „Melos“ in den Verlag B. SCHOTT'S SÖHNE über. Durch diese Übernahme hoffen Schriftleitung und Verlag, der Zeitschrift die Basis zu schaffen, deren sie bedarf, um zu breiterer Auswirkung zu gelangen. Die Schriftleitung wird wie bisher von Hans Mersmann in vollster Unabhängigkeit von den Interessen des Verlages ausgeübt.



Die in der „Umschau“ angebahnte Beziehung zum Musikleben wird so erweitert, daß auch der Musiker über alle wichtigen Ereignisse der Zeit orientiert bleibt, doch soll dieser Querschnitt durch das Musikleben sich auf Wesentliches beschränken und hat mit „Musikbriefen“ und örtlicher Berichterstattung nichts zu tun. Die Verbindung mit der jungen Generation der schaffenden Musiker soll durch einen besonderen Teil „Die Lebenden“ noch intensiver zum Ausdruck kommen. Im übrigen bleibt die gewohnte stoffliche Einheitlichkeit der Einzelhefte gewahrt.

An dieser Stelle gedenken wir des bisherigen Herausgebers, HERBERT GRAF, Berlin, welcher die Zeitschrift vom ersten Jahrgang ihres Bestehens an aus eigenen Mitteln allein getragen hat. Der Name dieses Mannes, der das Fortbestehen der Zeitschrift durch größte Opferwilligkeit und selbstloseste Arbeitsbereitschaft bis zu diesem Zeitpunkt ermöglicht hat, ist in ihren Blättern niemals genannt worden. Dies jetzt mit allem Nachdruck zu tun, erscheint uns als unsere vornehmste Pflicht der Dankbarkeit und Anerkennung.

DER VERLAG

Januar 1927

## Zehn Jahre MELOS

Hans Mersmann

Im Frühjahr 1924 wurden unter der Schriftleitung des Verfassers dieses Aufsatzes die ersten Vorbereitungen zum Wiederaufbau der Zeitschrift getroffen. Der Name Melos hatte auch in der Zwischenzeit seinen lebendigen Klang nicht verloren. Nachdem die Neue Musikgesellschaft Hermann Scherchens eine Grundlage gegeben hatte, wurde die Melos-Gemeinschaft unter Leitung von Philipp Jarnach und Heinz Tiessen zum Zentrum der Kreise, die sich um neue Musik scharten. Mehrere ihrer Aufführungen, wie der „Pierrot lunaire“ unter Stiedry, fanden in Verbindung mit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik statt. Beides, die Durchführung dieser Konzerte und der Wiederaufbau der Zeitschrift, wurde nur möglich durch die opferwillige Hilfsbereitschaft Herbert Grafs, welcher hinter der Konzertgemeinschaft als deren Protektor, hinter der Zeitschrift als anonymen Herausgeber stand.

Die Zeitschrift stand bei ihrem Wiedererscheinen vor einer völlig neuen Situation. Das Gesamtbild der neuen Musik hatte sich gefestigt, das Verhältnis des Publikums zu ihr sich bis zu einem gewissen Grade geklärt. Die erhitzte Atmosphäre des ersten Vorstoßes war einer ruhigeren Betrachtung gewichen. Innerhalb der neuen Musik sonderten sich mehrere gegensätzliche Stilkreise heraus. Schönberg und der Kreis seiner persönlichen Schüler wurde zum ersten Male als Endpunkt gesehen. Strawinsky war bekannt geworden, Hindemith in eine Führerstelle hineingerückt. Überall wich der chaotische Durchbruch der neuen Kräfte einem Suchen nach Ordnung und Gestalt. Auch die kritische Forderung war gewachsen: an die Stelle sensationeller Begeisterung oder Ablehnung trat das Streben nach Klärung der Zusammenhänge.

Hier mußte die Zeitschrift ihre zentralen Aufgaben erblicken. Sie gibt sich nun anders, büßt vielleicht einiges von der Stoßkraft ein, mit der sie angesetzt hatte, aber gewinnt an Weite und Raum. In dem ersten Hefte steht Busonis wundervoller letzter Aufsatz „Vom Wesen der Musik“. Er ist ein Zeugnis höchster, wissender Reife und von tönender Resonanz. Er bestätigt und besiegelt Busonis Voraussage einer neuen Klassizität, die er einige Zeit vorher im Melos ausgesprochen hatte. In demselben Hefte schreibt Fritz Jöde über Musikerziehung. Die Arbeit der Jugendmusikbewegung verbindet sich an dieser Stelle zum ersten Male mit der neuen Musik. Eine Entwicklung hebt hier an, die in dem „Neuen Werk“, einer Sammlung von Gemeinschaftsmusik für Schule und Haus, ihren vorläufigen Abschluß findet.

Ebenfalls in diesem Hefte findet sich eine ausführliche Analyse von Kreneks „Toccata und Chaconne“, opus 13. Ihr folgen weitere analytische Untersuchungen (über Alban Bergs „Wozzeck“, über Hindemiths „Sancta Susanna“ und andere wesentliche Werke der letzten Zeit). Alle diese



Arbeiten sind nicht mehr Kampftruf und begeisterte Kritik, sondern exakte Erkenntnis und vorsichtige Verallgemeinerung. Sie helfen, die stilistischen Fundamente der neuen Musik zu klären.

Vom Wiedererscheinen des Melos an wird der internationale Charakter der Zeitschrift im weitesten Maße betont. Wo vorher abgebrochen werden mußte, setzt die Entwicklung jetzt wieder an. Im Laufe des ersten Jahrgangs werden Situationsberichte aus allen Ländern Europas veröffentlicht (die fremdsprachlichen Aufsätze in Original und Übersetzung). Man erfährt wieder mit einiger Ausführlichkeit, was in Europa vorgeht. Dabei wird auch die Mauer durchstoßen, welche uns bis dahin noch von Rußland trennte. In zwei Sonderheften kommen Vertreter der russischen Musik und Musikwissenschaft zu Worte. Es entsteht eine Verbindung mit dem Staatlichen Kunsthistorischen Institut in Leningrad (in welches der Schriftleiter als korrespondierendes Mitglied aufgenommen wurde); sie hat sich bis heute immer weiter befestigt und immer enger gestaltet.

In den Inhalten der Zeitschrift wird ein Bestreben nach synthetischer Umspannung der geistigen Gehalte der Zeit bemerkbar. Melos verliert den Charakter einer aktuellen Zeitschrift vorübergehend zugunsten einer thematischen Einheitlichkeit. Die Aufsätze jedes einzelnen Heftes gruppieren sich um ein Thema oder einen Stoff und gehen hierbei über die engeren Bezirke der neuen Musik hinaus. So wird versucht, die Probleme der Musikwissenschaft zusammenzufassen, die Lage der Jugendmusikbewegung umfassend zu spiegeln oder durch Heranziehung von Vertretern anderer Fachgebiete ein Bild von der „Einheit der Künste“ zu geben.

Allmählich muß man versuchen, den Anschluß an das Leben wiederzugewinnen und zu den Zeitereignissen Stellung zu nehmen. Eine Rubrik „Die Lebenden“ entsteht, in der sich schaffende Künstler der Gegenwart in scharfer Profilierung herausheben. Eine Umschau versucht, Zeitströmungen festzuhalten. Musikfeste und andere wichtige Aufführungen werden in einer Form besprochen, die nichts von Chronik oder Musikbrief an sich hat und in einer teilweise großen Ausführlichkeit Kritik mit stilistischer Untersuchung verbindet. Alle diese Bestrebungen fanden nach den Schwankungen der Übergangsjahre eine breite und wirksame Basis durch die Fundierung der Zeitschrift in dem neu ins Leben gerufenen Melosverlag in Mainz.

Mit dem Beginn des Jahres 1927 fängt diese jüngste Entwicklungsphase des Melos an. Sie äußert sich zunächst in einer intensiveren Verbindung mit den aktuellen Zeitereignissen, für welche gerade in diesem Jahre der Boden besonders günstig war. Das erstmalig in Deutschland stattfindende Frankfurter Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und das von Donaueschingen nach Baden-Baden verpflanzte Kammermusikfest der jungen Komponisten unter Führung Hindemiths gab Anlaß, die Probleme der neuen Musik in unmittelbarer Verbindung mit den Aufführungen weitesten Kreisen nahezubringen.

Die wachsende Resonanz der Zeitschrift und ihre immer intensivere Anpassung an die Forderungen der Zeit führten zu einer allmählichen Umgestaltung ihrer inneren Struktur. Sie liegt in doppelter Richtung; einmal in einer weiteren Auflockerung ihrer Form und ihrer Inhalte, andererseits in einer organisatorischen Festigung ihrer eigentlichen künstlerischen und kulturellen Ziele. Ausdruck des ersten Strebens ist eine wechselnde und bewegliche Gliederung, welche für den Hauptteil die Einheitlichkeit des Stoffkreises beibehält, sonst aber ein vielseitiges und lebendiges Bild der Gegenwart zu geben versucht. Alle aktuellen Fragen und kritischen Besprechungen werden im „Musikleben“ (das seit 1928 von Heinrich Strobel redigiert wird) zusammengefaßt.

Organisatorische Festigung gewinnt Melos seit Anfang 1928 durch Einführung zweier Neuerungen: der Meloskritik und der Melosbücherei. Der Gedanke einer kollektiven Kritik liegt in der Zeit; er wird hier zum ersten Male praktisch durchgeführt. Anfangs in einer Trennung von Aufführungs- und Werkbesprechung, unter denen sich die Werkbesprechung als die aussichtsreichere und fruchtbarere erwies. Sie ist inzwischen längst über ihre ursprüngliche Aufgabe hinausgewachsen und versucht, mit oder ohne den Anlaß eines zu besprechenden Werkes, wesentlichste Zeitinhalte zu formulieren. Die Melosbücherei setzt zeitgeschichtlich mit einem Überblick Heinz Tiessens über die Geschichte der neuen Musik, monographisch mit Strobels Buch über Hindemith, erkenntnistheoretisch mit der Arbeit des Verfassers über die Tonsprache der gegenwärtigen Musik



an. Die Meloskritik gehört zu den ständig wiederkehrenden Rubriken der Zeitschrift. Sie hat sich in den zwei Jahren ihres Bestehens mit dem Schaffen aller wichtigen zeitgenössischen Komponisten, entweder mit Einzelwerken von ihnen oder zusammenfassend, beschäftigt. Daneben traten allgemeinere Fragen, wie die breit angelegte Untersuchung über die Soziologie der gegenwärtigen Musik.

Der in diesen letzten Jahren eingeschlagene Weg bezeichnet die Entwicklungslinie unserer Arbeit. Sie erfährt keine Veränderung mehr, sondern nur Bereicherung. Früher an der Peripherie liegende Gebiete: Rundfunk, Film, Schallplatte rücken immer mehr in den Mittelpunkt und machen einen Ausbau dieser Rubrik und weitere Teilung der Arbeit notwendig. Es wird versucht, zwischen der Einheitlichkeit des Grundthemas und der Vielseitigkeit des musikalischen Lebens auszuwägen. Manchmal werden Sonderinhalte mit besonderem Nachdruck herausgestellt, wie „Musikkritik“ oder „Laienmusik“, um die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf brennende Probleme zu lenken. Aber immer soll die Festlegung auf ein bestimmtes Programm vermieden werden. Wir fühlen uns frei von jeder Starrheit. Verlag, Schriftleitung und der Kreis der engeren Mitarbeiter sind sich darin einig, daß nicht Festlegung auf eine kunstpolitische Anschauung, sondern nur wandlungsfähige, aktive und lebendige Einfühlung in alle Symptome der Zeit, weit über die Musik hinaus, einer Zeitschrift Gegenwartigkeit und Zukunft verbürgen.

Februar 1930

## PERSÖNLICHKEIT UND WERK

Arnold Schönberg

Paul Bekker

Schönbergs Musik veranschaulicht nicht, sie stellt nichts dar. Sie ist keine Sprache der Affekte, sie stellt keine Analogie her zwischen dem Zeitgeschehen der Musik und dem Zeitablauf eines Gefühlsvorganges. Ihr Objekt ist überhaupt nicht das Gegenständliche, gleichsam real Plastische des Gefühlsgeschehens. Sie lebt in einer bisher fremden, unerkannten Gefühlsdimension, in der das Körperliche, fest Umrissene des künstlerischen Objektes nicht existent ist. Es ist durchaus richtig, daß Schönbergs Musik des sinnlichen Reizes, des klanglichen Wohllautes völlig entbehrt. Man wird in den späteren Werken Schönbergs nie von einer im gewohnten Sinne „hinreißenden“, „erhebenden“, „ergreifenden“ Wirkung sprechen können, weil Wirkungen solcher Art außerhalb der Sphäre dieser Kunst liegen. Gewiß mag das erfahrungsgemäß erstaunlich anpassungsfähige menschliche Ohr über den ersten Eindruck des Grotesken oder Bizarren dieser Musik allmählich hinwegkommen und sich an sie gewöhnen. Daß es sie aber jemals als „schön“ empfinden könnte, ist nicht nur unwahrscheinlich — es würde auch dadurch der innere Sinn und die geistige Eigentümlichkeit der Schönbergschen Musik aufgehoben. Denn in der Gefühlszone dieser Kunst kann es ein „schön“ als Begriff sinnlichen Gefallens nicht mehr geben, ebensowenig wie etwa eine Röntgen-Aufnahme physiognomische Reize hervorzuheben vermag oder solches anstrebt. Man könnte sagen, Schönbergs Musik beginnt da, wo die gewohnte Art des Musizierens aufhört, im Augenblick des Abschlusses einer konkreten Entwicklung, im Moment, wo der reale Darlegungsprozeß vollendet und der Künstler zur Rundung der Form gelangt ist. Hier, *oberhalb* des bisherigen



Endpunktes, setzt Schönberg ein. Alle seine Anfänge sind von einer Intensität, die wirkt, als ob schon ein weiter Weg durchmessen sei und der Musiker eben den Gipfel erreichte. Nun folgt keine Steigung mehr im hergebrachten Sinne, kein Sammeln und Aufbauen der Kräfte, keine allmähliche Zusammenballung. Es ist, wie wenn ein organisch vollendeter Körper durch eine scharfe, unerbittlich schneidende Linie durchbohrt, in der geheimnisvoll zuckenden Innenstruktur seines Wesens, in der seltsamen Überkreuzung seiner Lebenskräfte, in dem Fluß seiner Säfte erfüllt würde, ohne das Ziel eines greifbaren äußeren Ergebnisses, ohne Ehrgeiz der Darstellung, lediglich aus einem tiefen, ans Mystische grenzenden Drange absoluten, jeglicher Realität entfliehenden Schauens und Erfassens außerhalb jeglicher äußeren Gebundenheit.

Mai 1921

## Das Problem der neuen Musik

Béla Bartók

Bei der Betrachtung atonaler Musik verwirrt sehr, daß man für das Feststellen des Befriedigenden, des Harmonischen in der Linienführung, keinen in Worte ausprägbaren Anhaltspunkt, keine „Regeln“ besitzt. In dieser Hinsicht sind sowohl die Komponisten als auch die Zuhörer nur auf ihren Instinkt angewiesen. Die Zeit zur Feststellung eines Systems in unserer atonalen Musik ist überhaupt noch nicht da (in Schönbergs Harmonielehre — S. 49 — finden sich einige interessante, wenn auch schüchterne Versuche dazu). Diese neueste Periode der Musikentwicklung hat ja kaum begonnen, und es liegen noch viel zu wenig Werke dieser Art vor, um bereits eine Theorie aufbauen zu können. Wenn diese mit der Zeit entstehen wird, kann sie für die Nachwelt doch nur dieselbe Bedeutung haben wie seinerzeit jede der älteren Theorien: sie wird höchstens eine Grundlage sein, auf der man erweiternd fortbauen kann, um schließlich wieder zu irgend etwas gänzlich Neuem zu gelangen, das dann seinerseits wiederum zur Aufstellung einer neuen Theorie anregt.

Bezüglich der homophonen und polyphonen Richtung würde ich meinerseits für die Mischung beider Arten stimmen, also für ein Verfahren, welches mehr Mannigfaltigkeit gewährt als die ausschließliche Beschränkung auf eine der beiden Arten. Aus ähnlichen Gründen, und da es sich ja nicht um zwei ganz und gar einander entgegengesetzte Prinzipien handelt, scheint mir eine wohl-erwogene (nicht allzu häufige) Anwendung von Akkorden älterer, tonaler Phraseologie innerhalb atonaler Musik nicht stilwidrig zu sein. Ein vereinzelter Dreiklang der diatonischen Skala, eine Terz, eine reine Quint oder Oktave inmitten atonaler Mehrklänge — allerdings nur an ganz besonderen, dazu geeigneten Stellen — erwecken noch keine Empfindung der Tonalität; ferner erhalten diese durch langen Gebrauch und Mißbrauch bereits welkgewordenen Mittel in solcher gänzlich neuen Umgebung eine frische, besondere Wirkungskraft, die eben durch den Gegensatz entsteht. Ja, man würde sogar ganze Folgen derartiger Dreiklänge und Intervalle — falls dieselben nicht tonal wirken — als durchaus stilgemäß empfinden. Die unbedingte Ausschaltung dieser älteren Klänge würde den Verzicht auf einen — nicht unbedeutenden — Teil der Mittel unserer Kunst bedeuten; das Endziel unserer Bestrebungen ist jedoch die unbeschränkte und vollständige Ausnutzung des ganzen vorhandenen, möglichen Tonmaterials. Selbstverständlich aber sind gewisse Verbindungen derartiger Klänge, namentlich an den Tonika-Dominant-Wechsel mahnende Akkordfolgen, der heutigen Musik ganz und gar zuwider. (Man begegnet letztere wohlvermummt unter einem prunkvollen Dissonanzen-Gewand in manchen Werken, die äußerst bestrebt sind, modern zu sein; solche Werke haben jedoch innerlich eigentlich wenig mit den neuen Bestrebungen zu schaffen.)

Die Befürchtung, daß atonale Musikwerke infolge des Aufgebens des auf das tonale System gegründeten symmetrischen Aufbaues eine formlose Masse darstellen würden, ist nicht berechtigt. Erstens ist ein architektonischer, oder dem ähnlichen Aufbau nicht unbedingt notwendig; es würde der durch die den aneinandergereihten Tongruppen innewohnenden differenzierten Intensitäts-





Otto Klemperer, Arnold Schönberg,  
Anton von Webern und Hermann Scherchen  
in Donaueschingen Anfang der zwanziger Jahre

grade entstandene Linienbau vollständig genügen. (Diese Art der Formbildung zeigt eine entfernte Analogie zur Formbildung der in ungebundener Rede abgefaßten Werke.) Zweitens aber schließt die atonale Musik gewisse äußere Mittel der Gliederung, gewisse Wiederholungen (in anderer Lage; mit Veränderungen usw.) von bereits Gesagtem, Sequenzfolge, refrain-artige Wiederkehr mancher Gedanken, oder das Zurückkehren beim Schluß auf den Ausgangspunkt, nicht aus. All dieses Verfahren erinnert allerdings weniger an das Architektonisch-Symmetrische als an den Versbau der gebundenen Rede.

Das Wesen der atonalen Musik auf dem System der Obertöne zu begründen, erscheint mir nicht zweckmäßig. Wohl kann die Verschiedenheit im Charakter und in der Wirkung der Intervalle durch das Phänomen der Obertöne erklärt werden, doch gibt dieses in der Frage der freien Anwendung der zwölf Töne einen nur wenig befriedigenden Aufschluß.

April 1920

## ZEITOPER

Kurt Weill

Der Verfasser, gebeten, den Begriff der „Zeitoper“ mit Beziehung auf sein episches Opernspiel „Mahagonny“ (Baden-Baden 1927) zu formulieren, äußert sich in einem offenen Brief an die Schriftleitung.

Sehr geehrter Herr Professor!

Sie bitten mich, vom Standpunkt des Opernkomponisten zu dem Begriff der „Zeitoper“ Stellung zu nehmen, und ich kann dieser Aufforderung nachkommen, weil Sie hinzufügen, daß Sie in meinen jüngsten Werken diesen Begriff „am intensivsten“ verwirklicht finden. Denn nur so entschuldigt sich die deutliche „Einseitigkeit“ meines Standpunktes.

Auch dieses Wort „Zeitoper“ hat die unglückselige Wandlung vom Begriff zum Schlagwort durchmachen müssen. Es war ebenso rasch geprägt wie falsch angewandt. Diese rasch vorgreifende falsche Verwertung eines Begriffs ist nicht unbedingt schädlich, sie ist vielleicht nötig, weil sie eine womöglich nachfolgende richtige Anwendung mit jener Selbstverständlichkeit erscheinen läßt, die ihrer Aufnahme in der Öffentlichkeit die richtigen Voraussetzungen schafft. Das Zeitstück, wie wir es in den letzten Jahren kennengelernt haben, rückte die äußeren Lebenserscheinungen unserer Zeit in den Mittelpunkt. Man nahm das „Tempo des 20. Jahrhunderts“, fügte den viel-



gerühmten „Rhythmus unserer Zeit“ hinzu und hielt sich im übrigen an die Darstellung von Gefühlen vergangener Generationen. Die starken Reize, die die Verpflanzung von Begleiterscheinungen des täglichen Lebens auf die Bühne in sich birgt, sollen nicht unterschätzt werden. Aber es sind Reize, weiter nichts. Der Mensch unserer Zeit sieht anders aus, und das, was ihn außen treibt und innen bewegt, ist so nicht darzustellen, nicht so, daß man zeitgemäß um jeden Preis sein will, nicht so, daß man Aktualitäten gestaltet, die nur für den engsten Umkreis der Entstehungszeit Geltung besitzen. Die Aufgabe des Zeittheaters der letzten Jahre, an dem die meisten von uns in irgendeiner Form beteiligt waren, bestand darin, die Bühne endgültig zu technifizieren, das Theater in der Form, im Geschehen und im Gefühl aufzulockern. Diese Aufgabe ist erfüllt, und schnell ist das Mittel zum Selbstzweck gemacht worden. Jetzt erst, nachdem das bisherige Zeittheater das Material freigelegt hat, haben wir die Unabsichtlichkeit, die Selbstverständlichkeit erlangt, um das Weltbild, das wir — vielleicht jeder auf seine Weise — sehen, nicht mehr in einer Photographie, sondern in einem Spiegelbild zu gestalten. Dabei wird es sich in den meisten Fällen um einen konkaven oder konvexen Spiegel handeln, der das Leben in der gleichen Vergrößerung oder Verkleinerung wiedergibt, wie es in Wirklichkeit erscheint.

Sie werden mich fragen, ob diese Abgrenzung der „Zeitoper“ auf den Begriff eines „Zeitspiegels“ nicht eine Einengung der Stoffwahl mit sich bringt. Aber sehen Sie: die geistigen und seelischen Komplexe, die die Musik darstellen kann, sind ohnehin ziemlich eng umgrenzt und sind im Grunde seit Jahrhunderten immer die gleichen geblieben. Nur die Objekte und die Anwendungsformen haben sich geändert. Die großen Stoffe erfordern für ihre Darstellung in der Oper die große Form. Das neue Operntheater, das heute entsteht, hat epischen Charakter. Denn da die berichtende Form den Zuschauer niemals in Ungewißheit oder in Zweifel über die Bühnenvorgänge läßt, so kann sich die Musik ihre eigene, selbständige, rein musikalische Wirkung vorbehalten. Die einzige Voraussetzung für ein solches ungehemmtes Ausmusizieren in der Oper besteht darin, daß eine Musik in ihrem innersten Wesen natürlich „Theatermusik“ (im Mozartschen Sinn) sein muß, um zu einer völligen Befreiung von den Akzenten der Bühne vorstoßen zu können.

Diese veränderte Grundeinstellung kann — wie wir gesehen haben — zu einem Anknüpfen an die Form des Oratoriums führen. Sie kann auch die Gattung Oper von Grund aus neu schaffen. Sie muß sich dann aber in jene auf allen Kunstgebieten festzustellende Entwicklung einreihen, die bereits heute das Ende der gesellschaftlichen, der „aristokratischen“ Künste ankündigt. Und wenn wir uns durch unser Werk hindurch das Bild unseres Publikums projizieren, so sehen wir den einfachen, naiven, voraussetzungs- und traditionslosen Hörer, der seinen gesunden, an Arbeit, Sport und Technik geschulten Sinn für Spaß und Ernst, für gut und schlecht, für alt und neu mitbringt.

Ihr ergebener

Kurt Weill

März 1928

## Neue italienische Musik

Alfredo Casella

Setzt man die neue italienische Musik in Beziehung zu den großen europäischen Strömungen, die sich in den letzten Jahren mit Leichtigkeit auf die Namen Schönberg und Strawinsky zurückführen ließen, so ist ihre Position ziemlich einfach. Der Einfluß Schönbergs in Italien ist absolut gleich Null. Der Einfluß Strawinskys wird viel eher sichtbar, aber er beschränkt sich doch auf äußere Formen und auf einige, von jugendlichem Ungestüm diktierte Nachahmungen bei diesem oder jenem Musiker. Auf Pizetti etwa und Malipiero — um nur diese zu nennen — hat Strawinsky ebenso wenig Einfluß gewonnen wie Schönberg. Aber bei den jüngeren herrscht allerdings eine starke Sympathie für den Autor des Petruschka. Und da die Italiener Konstrukteure und Reaktionäre sind, ist es nur natürlich, daß die Ideen dieses ausgezeichneten Komponisten bei uns weitgehende Zustimmung finden.



Italien unterscheidet sich durchaus von allen anderen Ländern. Im Grunde eine ländliche Nation, hat es auf dem Gebiet der Industrie stärkste Beweise der Amerikanisierung geliefert. Es ist ein sehr altes Land, aber heute jünger als manche andere. Man betrachtet es immer noch als die Stätte des *dolce far niente* und der Trägheit, während es in Wahrheit auf seinem Boden vierzig Millionen Proletarier zählt, die arbeiten. Und — um wieder auf die Musik zu kommen — es ist manchen anderen Ländern in einem sehr wichtigen Punkte überlegen, darin nämlich, daß es keinen Wert darauf legt, der Mode zu gehorchen. Man verfolgt bei uns mit wachem Interesse und oft mit Sympathie die Bemühungen des Auslandes um neue geistige Ausdrucksformen. Aber jede Anwendung von vorzeitigem Enthusiasmus wird im Zaum gehalten durch den kritischen Instinkt unserer Rasse und durch eine Skepsis, die, charakteristisch für uns, das unvermeidliche Ergebnis so vieler Jahrhunderte ist, die wir auf unseren Schultern tragen. Man redet auch bei uns heute viel von Neuklassizismus, und einige Kritiker von geringer Glaubwürdigkeit und offenkundiger Oberflächlichkeit wollen die Vaterschaft dieser neuen Richtung dem letzten Strawinsky zuschreiben. Denn sowie dieser sich anschickte, eine Musik zu schreiben, die klassisch zu sein wünschte, hat man ihm alsbald jenes neue Schlagwort zuerkannt. Und wirklich folgen gegenwärtig manche unter den jungen Künstlern Europas gelehrig dem jüngsten russo-pariserischen Machtwort, bereit, morgen wieder Romantiker zu werden, falls der Wind umschlägt. Was jedoch die augenblickliche Orientierung des italienischen Geistes in Richtung auf eine unzweifelhaft mehr klassische als romantische Haltung anlangt, so hat diese viel entlegenere und tiefere Ursachen als eine reine Modelaune. Die neue italienische Musik — nach meinem Dafürhalten die einzige, die heute als Gehalt wie als historischer Wert ernsthaft in Frage kommt — knüpft, verbunden durch das Mittelglied des bewundernswerten Verdischen Falstaff, an eine uralte Kette wieder an, die unter anderem die Namen Rossini, Domenico Scarlatti, Vivaldi und Monteverdi umschließt. Von einem erneuten Studium dieser Vergangenheit und von dem ebenfalls erneuten Kontakt mit der Volksmusik zeigt sich das Schaffen der neu-italienischen Musiker beeinflusst. Deshalb ist es ein bedauerlicher Irrtum, wenn man die großartige Bemühung der jetzigen italienischen Generation um eine wohl ausgewogene Kunst von architektonischer Gemessenheit als eine bloße Nachäffung der letzten Werke Strawinskys bezeichnen will. Als ob die Italiener, um das Toscanische vollendet zu beherrschen, heutzutage nach Paris reisen und dort die Syntax und die Akzente ihrer Sprache studieren müßten. Daher sei dies mit aller Deutlichkeit gesagt: die machtvolle Größe, zu der das italienische Kunstbewußtsein sich heute aufgeschwungen hat, erlaubt unseren Musikern, in aller Ruhe und mit dem Gefühl vollkommener kritischer Unabhängigkeit jede Erscheinungsform der ausländischen Kunst zu betrachten, wie genial sie auch sei. Es ist erforderlich, daß alle Kritiker, einheimische wie fremde, wenn sie einer unserer modernen Schöpfungen gegenüberstehen, von dem Vorurteil lassen, die Italiener müßten auf dem Felde der absoluten Musik ewig die braven (wenn auch vielversprechenden) Zöglinge ihrer Professoren jenseits der Alpen bleiben; vielmehr möge man einsehen, daß unsere Musiker in der grandiosen italienischen Vergangenheit dreier Jahrhunderte genügend Substanz zu finden wissen, um jeder wie immer gearteten Zukunft ruhig entgegenzusehen.

Nachdem ich nunmehr die völlige Selbständigkeit der jungen italienischen Schule gegenüber den Ereignissen im Auslande festgestellt habe, will ich mit knappen Worten meine ohnehin schon umfangreichen Darlegungen beschließen.

Die wahre Tragödie der modernen Kunst, eine Tragödie, die schon hundert Jahre andauert und sich täglich mehr zuspitzt, liegt in der sich immer vergrößernden Entfernung des Künstlers von der Empfindungsweise der Masse. Zu denken, welche Stellung die Künstler etwa während der Renaissance inmitten der sie umgebenden Gesellschaft einnehmen, und wie hingegen im letzten Jahrhundert die Künstler erst in hohem Alter — und manche gar erst nach ihrem Tode, wie Cézanne — zu der verdienten Anerkennung gelangt sind, das stimmt melancholisch. Auch heute liegen die Dinge nicht anders. Mit jedem Tag, der vergeht, wächst die Distanz des Schaffenden von seinen Zeitgenossen. Es ist auf beiden Seiten eine Verkehrung des Standpunktes: der Künstler will sich nicht herbeilassen zu einer Verbindung mit der Masse, und diese, träge und mißtrauisch, verweigert die Annäherung an eine Gedankenwelt, die sie für gar zu aristokratisch und intellektuell



ansieht. Von diesem beklagenswerten Zustand droht jeder Kunst die größte Gefahr (denn, prüft man die Lage der Malerei oder der Dichtung, so stehen da die Dinge um nichts besser). Zahlreich, allzu zahlreich (wie ich eingangs sagte) sind gegenwärtig die Tendenzen des künstlerischen Geistes. Allzu zahlreich sind die ästhetischen Streite; viele kluge Köpfe wenden ihre besten Kräfte an Polemiken. Der Schaffende sollte sich diese Wahrheit gut einprägen: die Menschen der Nachkriegszeit erwarten von den Verantwortlichen den Aufbau einer Kunst, die den geistigen Bedürfnissen unserer Epoche entspricht, die nicht für eine auserlesene Minderheit da ist, die vielmehr — durch die Kraft ihres Atems, durch ihre Dynamik, durch ernste Würde und durch ihre Allgemeingültigkeit — ihren Namen wahrhaft verdient. Wenn eine solche Kunst wiederkehrt — und an ihrer Wiedergewinnung arbeiten, ich darf es sagen, die besten Musiker Italiens mit Vertrauen und Hartnäckigkeit —, dann wird der wiedererstandene Gott rasch alle jene hochtrabenden und anspruchsvollen Schlagworte zunichte machen, die da Objektivismus, absolute Kunst, Neuklassizismus und so ähnlich heißen; und es wird sich zeigen, daß keine prästabilierte Theorie etwas gegen ein „glücktes“ Werk vermag, das vom göttlichen Hauch der Inspiration belebt ist.

Januar 1929

Zur Förderung des heute so schwer ringenden musikalischen Nachwuchses veranstaltet die Gesellschaft der Musikfreunde zu Donaueschingen Anfang August d. J. eine Reihe von Kammermusikaufführungen, die ausschließlich dem Schaffen noch unbekannter oder umstrittener musikalischer Talente gewidmet sein sollen. Die Aufstellung der Programme geschieht durch den „Arbeitsausschuß“, der sich zusammensetzt aus Eduard Erdmann (Berlin), Prof. Joseph Haas (Stuttgart), Professor Willy Rehberg (Mannheim) und Heinrich Burkard (Donaueschingen).

Mai 1921

Berlin. Die Kapelle der Staatsoper wird in den Sommermonaten dreimal wöchentlich in der Mittagsstunde im Lustgarten konzertieren, um namentlich dem Musikbedürfnis der unbemittelten Schichten der Bevölkerung Berlins entgegenzukommen und dadurch eine *Kulturaufgabe*, die ehemals der Militärmusik zufiel, in höherem Sinne zu erfüllen. In Anbetracht des sozialen Zweckes haben die Mitglieder der Kapelle auf Entschädigung für ihre Beteiligung an diesen unentgeltlich zugänglichen Konzerten verzichtet.

November 1921

Neapel. Die „Überraschung“, eine Oper des Futuristen Marinetti, rief bei ihrer Uraufführung einen Theaterskandal hervor, so daß sie wieder vom Spielplan abgesetzt wurde.

November 1921

Prag. Ernst Schulhoff, tschechischer Komponist, Schüler von Max Reger und Carl Friedberg, hat soeben eine Orchestersuite beendet, deren Sätze sich aus modernen Tänzen wie Tango, Jazz usw. zusammensetzen. Der Komponist beabsichtigt, auf diese Weise die modernen Tänze auf eine höhere künstlerische Stufe zu heben.

Januar 1922

Mit Rücksicht auf die Notlage der Gegenwart führt die Sächsische Staatskapelle in diesem Winter nur tantienfreie Werke auf. — Sollte das nicht einfach eine bequeme und willkommene Ausrede sein? Für den Bruchteil dessen, was ein Sänger oder Kapellmeister monatlich verdient, könnte man eine Reihe moderner Werke erwerben.

Oktober 1931

Ein Protest der Münchener Opernmitglieder gegen die Übertragung der Oper durch Rundfunk wird voraussichtlich ein Verbot der Übertragungen seitens des Arbeitsgerichtes zur Folge haben, wenn nicht vorher eine Einigung mit der Intendanz über die Höhe der Sondervergütungen erfolgt.

Dezember 1927

Der tschechoslowakische Staat hat den von ihm ausgesetzten *deutschen Staatspreis für Musik* zum ersten Male dem Prager Komponisten und Rektor der dortigen deutschen Musikakademie Fidelio Finke verliehen.

Februar 1928

Einer Neger-Schauspielertruppe wurde vom Moskauer Zentral-Komitee der „Arbeiter der Kunst“ das Gesuch um Einreise-Erlaubnis mit der Begründung der Unzweckmäßigkeit solcher Veranstaltungen abgelehnt.

April 1928

In Leningrad fand Strawinskys „Oedipus Rex“ als Erstaufführung begeisterte Aufnahme. — Die Lenin-Grader Oper bringt im Juni die russische Erstaufführung von „Jonny spielt auf“. — Die Akademische Oper in Moskau beschloß fürs nächste Jahr eine durchgreifende Erneuerung ihres Spielplans mit stärkerer Berücksichtigung der deutschen Oper.

Mai 1928

Emil Hertzka, der Gründer und Leiter der Universal-Edition in Wien, ist im Alter von 63 Jahren unerwartet gestorben. Wer die Entwicklung der Neuen Musik kennt, weiß, wie stark Hertzka mit ihr verbunden ist. Er hat sich für Mahler, Schönberg und Bartók eingesetzt, als diese Musiker noch heftig umstritten waren, er hat später die Internationale der Neuen Musik tatkräftig gefördert und zahllosen jungen Talenten den Weg in die Öffentlichkeit gebahnt. Auf allen Musikfesten war Hertzka eine selbstverständliche Erscheinung. Die Neue Musik war für ihn eine Sache des Herzens. Daß sie später in Erscheinungen wie Janáček, Krenek und Weill greifbare Erfolge brachte, wird dem klugen Mann nur angenehm gewesen sein. Die junge Musik hat Hertzka viel zu danken.

Mai/Juni 1932



# ERKENNTNISSE

## Über die Melodie

H. H. Stuckenschmidt

Eine Musik hört da auf melodisch zu sein, wo der Komponist beginnt, sie aus harmonischen Gründen umzubiegen. Wir müssen jetzt definitiv abrechnen mit der Lehre des ästhetischen ancien régime, die da behauptete, es gäbe Töne, die, harmonisch nicht gleichberechtigt, nur der Füllung dienten und im Grunde überflüssig wären. In unsrer Musik gibt es keine Vorhalte, Vorausnahmen usw. im alten Sinne mehr. Weil es keine Auflösungen im alten Sinne mehr gibt. Es gibt nur noch *die* musikalische Logik, die im Linearen, Stimmlichen, Melodischen sich ausdrückt. Selbstverständlich ist das Prinzip der Harmonik nicht als solches abgeschafft. Nur ist dem homophonen Zusammen das polyphone Nebeneinander übergeordnet. Wir können sehr wohl Fanatiker des Klangs sein, aber wir werden ihn immer als eine sekundäre Sache betrachten. Die übertriebene Beachtung, die der verflossene Stil dem rein Harmonischen zuwendete, ist uns fremd. Auch unsre Einstellung zum Zusammenklang an sich ist ganz wesentlich verschieden von der jener Epochen. Die Begriffe von Konsonanz und Dissonanz sind im alten Sinne abgestreift und wichen einem stärkeren Unterscheidungsvermögen zwischen Farbe und Zeichnung. Man warf uns vor, unsre Musik sei anarchisch. Dem ist nur entgegenzusetzen, daß wir im Gegenteil die elementaren musikalischen Gelegenheiten in den Vordergrund stellen, indem wir radikal den Sinn der Musik neu durchdenken und da Fundamente statuieren, wo die ältere Theorie zum Teil nur willkürliche Ableitungen gab. Im Tiefsten ist unsre Musik gesetzmäßiger als jene, aber die Gesetze sind nicht nur andre, sie gehen von ganz anderen Standpunkten aus und behandeln Dinge, die die alte Auffassung als nebensächliche betrachtete. Außerdem sind sie, vorläufig wenigstens, rein geistige. Formulieren läßt sich erst, was tausendfach schon erprobt ward. Und indem es zur Formel wird, büßt es schon durch diese Festlegung in dem Maße an Vitalität ein, in dem die Festlegung apodiktisch geschieht.

(September 1920)

## Beobachtungen aus Paris

Nicolas Nabokoff

Die eigentlichen Schöpfer der neuen Welt waren Strawinsky, dessen Name unbedingt mit Paris verwachsen ist, und dann der weniger begabte, aber viel bewußtere Ideologe dieser Bewegung Eric Satie. Erst viel später entstand aus Strawinsky, Satie und aus dem Buch „Le Coq et l'Arlequin“ von Jean Cocteau, die Gruppe der „Six“ oder „l'Avant-garde“ genannt, die schon auf gebahnten Wegen ihre Kunst ausleben durfte. Das Mißverständnis, das man sogar hier noch oft begeht, Ravel an diese Bewegung anzuknüpfen, soll aufhören. Ravel ist eine durch klassische Gebundenheit hindurchgegangene Erneuerung Debussys (auch Roussel und manche andere gehören einer schon vergangenen Zeit an).

Man fing damit an, sich auf eine ganz natürliche Weise in strengen Formen würziger und neuer Technik zu ergehen. Klang wurde bloß Klang — keine Farbe, keine Gefühlsverkörperung. Das Orchester diente dem Komponisten nicht mehr als Instrument zur Äußerung nichtmusika-





Strawinsky,  
Diaghilew,  
Cocteau  
und Satie.

Karikatur von Michel Larionow.

lischer, bzw. literarischer Gedanken, sondern es wurde zu einer Zusammenstellung einzelner Klangträger, die jeder ihren individuellen Ausdrucks- und Farbwert haben. Aus diesen beiden Prinzipien entstand die Vorliebe für kleine Hornbläser-Orchester, überhaupt die Vorliebe für seltene Zusammenstellungen von Instrumenten, die ja ganz neue Klangmischungen ergeben. Die Form wurde ein wohlgeordnetes, mathematisch geregeltes, trockenes und doch natürliches Gebäude aus Klängen — Klängen in ihren eigenen Gesetzen lebend, sich um- und neugestalten, auf- und vergehen und durch eine rein musikalische Logik zu einem ganzen gebunden werden. Alle Rahmen eines tonalen Systems wurden zerschlagen, denn das war Bedingung und Notwendigkeit zur endlichsten klassischen Freiheit. Erst im Jahre 1924 sah man wieder die Musik zu einer Art kadenzialer Tonalität kommen, die an sich eine ganz neue musikalische Errungenschaft unserer Tage ist. Was die Form anbetrifft, so wandte man sich natürlicherweise der Tanzform zu. Sie war auch damals die geeignetste Form zum Ausdruck neuer Gedanken, denn der Tanz bedingt eine klassische, präzise, im Gegensatz zur romantisch verschwommenen, fortdauernden Rhythmik, eine durchgehende lineare Dynamik und eine klar ausgeprägte Melodie. Alles dies sind elementare Werte, und man mußte ja wieder elementar werden nach all dem Wissen und virtuosenhaften Können des 19. Jahrhunderts. Statt des Tristan wollte man einen guten Tanz oder einen guten Straßenschlager hören. Deshalb ging man von der langen einsätzigen Sonate der Spätromantik und von den Variationen über ein älteres Thema zu der dreisätzigen Sonatine und der Tanzsuite über. Technisch behandelt man *alles* — Stimmführung, Melodie und Rhythmik — auf eine neue, nie dagewesene Weise. Die Möglichkeiten jedes Instruments wurden im Vergleich zu früher ganz anders angewendet; dadurch entstand oft eine vollkommene Verwandlung des Instruments. Seine mechanische adifferenzielle Eigenschaft wurde ausgewertet. Es entstand sogar der Gedanke einer musikalischen Mechanik (Picabia). Vom Prinzip der Höhendifferenzierung des Klanges und der Klangzwischenstufen ging man (hier in Frankreich) zu einer neuen adifferenziellen Diatonik über. Von diesem Standpunkt aus gesehen war das Vierteltonssystem abseits von der neuen Musik und kann eigentlich nur als Hilfsmittel gebraucht werden („Noces“ von Strawinsky).

So entstand die Befreiung der Musik. Noch vor zehn Jahren wagten nur wenige zu hoffen, was jetzt Tatsache geworden ist. Aber an sich ist ja jede große Freiheit in Gefahr. Hauptsächlich hier in Paris, wo das Kunstschaffen von der Mode immer irgendwie beeinflußt wird. Bei einem Teil der musikalischen Jugend fehlt es an Ernst (Auric und Poulenc), die Leichtigkeit, die Freiheit wird zur Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit. Da naht die Gefahr des Dilettantismus. Hier in Frank-



reich, wo man noch zum Witz (esprit) neigt, geht man leider zu oft von der Sentimentalität aus Gegensätzlichkeit zur Ironie oder unbegrenzten Lustigkeit (bouffonerie) über. Letztere hat auch ihre guten Seiten — wir brauchen uns nur an die frühen Ballette der „Six“ bei Diaghilew zu erinnern. Das ist aber auch das Unterscheidende zwischen moderner französischer und deutscher Musik. „L'Élégance profonde ce Qu'est le classicisme“ (Cocteau) verliert hier oft seine „profondeur“ (Tiefe) und wird zur „élégance ironique“. Jedes große Werk kann an sich natürlich zur Mode werden, aber nicht *nur* Mode sein. Es muß einen beständigen Wert in sich tragen. Jede Freiheit soll von Werten gefüllt sein. Unsere klassische Freiheit soll wieder ernst werden. Ernst sein bedeutet in der Musik nicht etwa wieder eine Rückkehr, ein Wiederaufleben von Debussy, von der schwülen Atmosphäre Parsifal oder der tiefsinnig formlosen Doppelfuge von Reger, sondern ernst sein bedeutet: ewige Werte schaffen, ganz gleich ob sie lustig oder traurig erscheinen — nur müssen sie neu sein. Dieses alles gilt für Frankreich und ist die französische Gefahr, für Deutschland würde wahrscheinlich das Entgegengesetzte gelten, denn in Deutschland leidet man an zuviel Ernst.

Was haben wir also in diesen vergangenen Jahren erreicht? Wir haben die Musik, das Melos wieder aus dem Haufen von alten Überlieferungen, von „Orientalischen Phantasien“ und von „Lune descend sur le temple qui fut“ auferstehen sehen. Wir haben gesehen, wie die befreite, die entkleidete, die „Nur-Musik“ sich tastend in neue Gewänder von kleinen kalten und trockenen Formen hineindrängte und wie ein paar tapfere und begabte Menschen neue „reine Wege“ bahnten.

Was kommt jetzt? Die Aussichten sind klar und deutlich. Wir brauchen um das Schicksal der Musik keine Angst zu haben. Wir wissen, daß die Musik gerettet ist, obwohl man natürlich nichts mit Sicherheit prophezeien kann. Ein neues Genie kann kommen und alles in andere Wege leiten, sehr wahrscheinlich ist aber, daß das, was wir absolute Musik nennen, sich in größere Formen hineindrängen wird. Wir brauchen ja ein Wiederaufleben der großen Formen, und deshalb glaube ich, daß die Kantate und die Oper unsere nächste Zukunft sein werden. Es wurden ja schon auf diesem Wege Versuche gemacht (Honegger), und diese Versuche waren an sich wertvoll und erregten großes Aufsehen. Eins ist aber sicher: der Pessimismus muß absterben, denn wir besitzen eine neue Musik, wir besitzen neue und gesunde Werte.

Januar 1927

## Neue Musik

Hans Mersmann

„Neue“ Musik ist ein Begriff, der mit innerer Gesetzmäßigkeit von Zeit zu Zeit auftaucht. Je stärker der Gegensatz zwischen einer solchen neuen Musik und der jeweils älteren ist, um so mehr spitzt sich die Lage zum Kampf zu und tritt aus dem Gleichmaß natürlicher, fließender Entwicklung heraus. Bald aber zeigt sich ein Unterschied: manches von dem, was bei seinem ersten Auftreten kühn und revolutionär wirkte, tritt aus der Perspektive schon der nächsten Jahrzehnte lautlos und selbstverständlich in den Zusammenhang der Entwicklung. So ist es unseren Vätern bei Wagner gegangen und so geht es uns Heutigen vielleicht mit Strauss. Nur an wenigen Stellen der Musikgeschichte verliert der Gegensatz von alter und neuer Musik auch im zeitlichen Abstand seine Bedeutung nicht und bleibt noch nach Jahrhunderten in seiner ganzen Tragweite bestehen; das sind die großen Stilwandlungen an den wesentlichen Einschnitten der Musikgeschichte. So muß es bei den Anfängen der Mehrstimmigkeit gewesen sein, so war es um 1600, als die polyphone Kirchenmusik durch die vorstoßende Subjektivität des einstimmigen Musikdramas abgelöst wurde, so war es, als Bachs reife Spätwerke mit den Anfängen des neuen Instrumentalstils, mit Stamitz und Haydn zusammenprallten. Und solche Gegensätze sind auch in unserer Zeit lebendig.



Das Problem einer neuen Musik in diesem Sinne besteht ungefähr seit dem Anfang dieses Jahrhunderts. War es schließlich noch möglich gewesen, Strauss' kühnste Partituren mit ihren ganz neuen Farbmischungen, Mahlers zu steilen Spannungen aufgetürmte Themenpolyphonie, Regers zuhöchst gespannten harmonischen Kräfteballungen in das Zeitgeschehen einzuordnen und als Ausläufer einer Entwicklung zu verstehen, so stand man doch den gleichzeitigen Werken Arnold Schönbergs fassungslos gegenüber. Zwischen ihm und den vorher Genannten wuchs die Kluft sehr bald zur Unüberbrückbarkeit. Schönberg stand ursprünglich mit ihnen auf gleichem Boden und orientierte sich an der Sprache und den Ausdrucksmitteln Wagners. Dann aber wandte er sich immer eindeutiger von ihnen ab und trat mit unbeirrbarer Sicherheit seinen Weg an. Er führte ihn dahin, daß aus dem anfänglichen Gradunterschied, der seine Musik von der Sprache der andern trennte, ein tiefer Gegensatz des Wesens wurde. Es war nicht mehr die äußere Haltung seiner Musik, nicht die Art, wie er Gedanken formulierte, sondern es war die Sprache selbst, welche Schönberg bis auf die Wurzeln ihrer Grammatik aufbohrte und neu definierte.

Aber diese Entwicklung war keineswegs Schönbergs persönliches Eigentum. Wohl schritt er voran, doch zeigte sich bald, daß es das Problem einer ganzen Generation war, das er durchkämpfte. Überall, in ganz Europa wurde dieser Kampf von den Jungen, Vorstoßenden, Kühnen aufgenommen. Es wurden Parteien gebildet, Schlagworte formuliert, Absagen ausgesprochen, Programme aufgestellt. Die Musik trat in das Stadium der Revolution, zu deren geistigem Führer Schönberg geworden war. So wird dieses zur ersten Perspektive: hier den neuen Weg zu erkennen, zu unterscheiden zwischen den gewaltigen letzten Ballungen und Auflösungserscheinungen eines verfallenden Stils und der Wegbereitung einer neuen Entwicklung.

Arnold Schönbergs Musik wurde in den Kreisen, in denen man sie nicht von vornherein leidenschaftlich oder ironisch abwies, zum Symbol der neuen Musik. Der Kreis seiner Schüler war das wesentlichste Sammelbecken einer zukunftsverheißenden Entwicklung. Man erlag dem suggestiven Zwang dieses Führers so sehr, daß man zu fragen vergaß, wohin diese Entwicklung überhaupt noch führen könnte. Schönberg selbst ging den einmal eingeschlagenen Weg mit einer fast grausam scheinenden Konzessionslosigkeit weiter. Lebendiges Wachstum der Kräfte, sichtbare Form, Klang und Farbe, ja schließlich auch der Ton entglitten ihm immer mehr. Er konzentrierte die Singstimme auf den Sprechton, die Form bis zur Essenz, die Partitur auf Haupt- und Nebensstimmen. Ausdruck und Darstellungsapparat wurden immer sublimier und schwankender.

Was sich gegen diese Entwicklung wehrt, ist das nackte, geknebelte Leben. Alles Natürliche, Einfache war verleugnet. Die Elemente bäumten sich auf. Es entsteht, an vielen Stellen zugleich, eine Musik, die sich wieder zu Klang und Rhythmus, zu Volkslied und Tanz bekennt. Die Kräfte schäumen über das Ziel hinaus. Die lebensbejahende Macht der Musik durchbricht alle Schranken. Formlosigkeit entsteht hier aus der entgegengesetzten Haltung. Das ist die neue Musik, wie Strawinsky, Hindemith, Krenek, Bartók, Milhaud sie zuerst schufen. So entsteht die zweite Perspektive: nicht mehr Schönbergs Werk ist Symbol einer neuen Musik, sondern diese ist elementare Reaktion gegen ihn.

Damit zugleich entstehen neue Schlagworte. War neue Musik vorher blutleer, konstruiert, futuristisch, so ist sie jetzt brutal, exotisch, lärmend, formlos. An denjenigen, welche diese Schlagworte heute noch aussprechen, ist eine dritte Phase der Entwicklung vorübergegangen. Diese ist abermals eine natürliche Reaktion. Sie bindet die befreiten, durchbrechenden Kräfte wieder zur Gestalt, bejaht die Form, sucht Anknüpfungen in Sprache und Haltung an frühere Epochen. Diese Musik stellt wieder den Inhalt über die Elemente, den Gedanken über die Sprache. Der erstaunte oder sensationslüsterne Hörer findet sie vielleicht sogar wieder harmlos oder wenigstens nicht so schlimm, wie er sie erwartet hat. Sie ist unpathetisch, denn sie ist gekonnt, während in der zweiten der hier geschilderten Entwicklungen häufig ungekonnte Musik, leerer Klang, bloße Geste mitliefen. So entsteht eine dritte Perspektive: man hat für sie heute in Anlehnung an ähnliche Entwicklungslagen in den bildenden Künsten den Begriff „neue Sachlichkeit“ geprägt.



Zweierlei wird aus diesen Gedanken ersichtlich. Einmal, es ist berechtigt, in unserer Zeit von einer neuen Musik zu sprechen. Sie ist vorhanden und bezeichnet eine seit etwa zwei Jahrzehnten im Flusse befindliche Entwicklung von tiefer, einschneidender Bedeutung. Dann aber, diese neue Musik ist nicht auf einen Nenner zu bringen. Wenn man ihre vielgestaltigen und feinen Ausstrahlungen so vereinfacht, wie dies eben geschah, so zeigt die Struktur ihrer Entwicklung dieses dreifache Gesicht, vollendete Auflösung und Zersetzung des früheren Klangbilds — elementarer Durchbruch der Kräfte — ihre neue Bindung in Form und Gestalt. Die innere Gesetzmäßigkeit in der Folge dieser drei Ablaufphasen bedarf keiner Begründung. Sie gibt uns die Sicherheit, daß unsere gegenwärtige Musik die Kraft gewonnen hat, sich von der Durchbruchsstelle einer Revolution abzulösen und in das Stadium einer Evolution, einer stetigen und natürlichen Entwicklung überzutreten.

Februar 1927

## MELOSKRITIK

Mit dem Januarheft 1928 wird in unserer Zeitschrift eine Werkbesprechung eingerichtet und hierfür ein ganz neuer Weg beschritten werden:

*Die Besprechung wird dauernd von einer Kommission ausgeübt und auf dasjenige Material beschränkt, welches eine Diskussion verdient.* Schriftleitung und Verlag ließen sich hierbei von der Überzeugung leiten, daß die dauernde lebendige Stellungnahme zum Schaffen unserer Zeit zu den vornehmsten Aufgaben des MELOS gehört, daß sich aber eine solche *produktive* Kritik wesentlich von den üblichen Zeitschriftbesprechungen unterscheiden müsse.

Die neue Form der Besprechung erstreckt sich auf das gesamte veröffentlichte Material an Tonwerken, aber auch auf ungedruckte Werke lebender Komponisten, soweit es sich um Schöpfungen handelt, die eine solche Würdigung verdienen oder grundsätzlich zu bekämpfen sind. Sie wird also von allem zufällig Eingereichten unabhängig sein und schon durch die Wahl des Stoffes ein Urteil bedeuten.

Die Kritik selbst wird den Geist, aus dem ein Werk geschaffen wurde, und die schöpferische Potenz mehr beachten, als die unter Umständen offenbaren Schwächen einer noch ungeübten Feder und damit die häufigen Fehlerquellen üblicher Beurteilung zu vermeiden suchen. Sie wird bestrebt sein, das einzelne Werk als Teil eines Gesamtschaffens zu werten. Dem Urheber, nicht der einzelnen Äußerung gilt ihr Eintreten.

Das Ergebnis solcher Untersuchungen soll die Verbindung zum Zeitschaffen mit dem Musikleben befestigen und zugleich ein Ratgeber sein für alle, die sich praktisch oder theoretisch um das Zeitschaffen bemühen.

Da die Bedeutung einer solchen Aufgabe die Kraft und Verantwortung eines Einzelnen überschreitet, wurde analog der für die Musikfeste eingebürgerten und bewährten Jury eine Kommission gewählt, die im gegenseitigen Gedankenaustausch das Urteil bildet, das, zwar auch nur Menschenwerk, immerhin auf einer breiteren Basis steht als die von so manchen Zufälligkeiten abhängige Äußerung eines Einzelnen.



## Ernst Krenek: »Jonny spielt auf«

Es ist nötig, auf diese Oper noch einmal einzugehen, da sie, gegenwärtig an mehr als fünfzig Bühnen gespielt, für den größten Teil aller Theaterbesucher als der Typus der Zeitoper schlechthin angesehen wird. Wohl enthält das Werk eine Reihe von Merkmalen heutigen Lebens (Milieu, Maschine, Jazz), doch wirken diese Dinge in ihrer rein äußerlichen Stofflichkeit als Requisit. Zeit ist nicht gestaltet, sondern ihre aufdringlichsten Attribute werden skrupellos hingeworfen. Die sensationelle Wirkung der Uraufführung mußte daher bei einer Wiedergabe bald verblassen, welche (wie die Berliner) die Äußerlichkeiten bis zum plumpen Naturalismus und zur schlecht gemachten Revue vergrößerte. Denn die Handlung der Oper ist trotz ihrer Häufung von Sensationen und reißerischen Effekten im Grunde durchaus langweilend, weil die dramatische Spannung sowohl innerhalb der Einzelbilder als auch zwischen den Szenen fortwährend abreißt.

Die Musik bezeichnet in der bis jetzt übersehbaren Entwicklung Kreneks einen Tiefpunkt. Sie ist ein schlechter Kompromiß zwischen romantisierender Oper und Jazz. Diesem fehlt jede ausgesprochene Haltung und Vitalität: die Tanzrhythmik bleibt stumpf.

Die formale Anlage ist von der gleichen Flüchtigkeit, welche die gesamte Tonsprache der Oper charakterisiert. Die Musik läuft unorganisch und stückweise dahin, ohne den Text von sich aus zu gestalten. Nur einzelne Szenen, wie die zwischen den Polizisten und zwischen Max und Yvonne, sind organisch gebaut und erreichen eine Verschmelzung zwischen Musik und dramatischer Situation. Das durchweg blasse Klangbild ist Resultat handwerklicher Unfertigkeit, die an der ganzen Partitur zu beobachten ist.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter, Heinrich Strobel, Lothar Windsperger

Januar 1928

## Strawinsky: »Oedipus Rex«

### 1.

Die Händelrenaissance stellte zum ersten Male wieder antike Stoffe auf unsere Opernbühne. Sie konnte zu so großer Bedeutung gelangen, weil sie uns den Sinn für das reine Opernspiel in einem Augenblick zurückgab, in dem das romantische Musikdrama sich totgelaufen hatte. Sie stellt dem brünstigen Subjektivismus, den aufgepeitschten dramatischen Spannungen des nachwagnerschen Musikdramas ein objektiviertes, von aller stofflichen Realistik gereinigtes Spiel gegenüber. Es konzentriert das Drama auf harmonisch genial charakterisierende Rezitative und gibt den Arien die Möglichkeit zur Entfaltung absoluter musischer Kräfte.

Die in barockem Gewande erscheinende Antike Händels löst den Menschen aus aller psychologischen Differenzierung und erreicht dadurch eine Entpersönlichung, eine Typisierung, die wir gegenüber dem romantischen Musikdrama als Läuterung empfinden.

Die antike Stoffwelt vermittelt uns einen Typus des epischen Dramas, den die Entwicklung unserer zeitgenössischen Oper eben jetzt zum ersten Male mit einiger Deutlichkeit formuliert (Strawinsky, Hindemith, Weill). Im Gegensatz zu der dynamischen Bewegtheit des Musikdramas herrscht hier ein statisches Prinzip, das die Handlung in geschlossene Formkomplexe von monumentaler Starrheit zerschneidet. Die innere Lage des antiken Dramas: schon das allgemeine Wissen um seine Handlung, die Aufteilung des Geschehens an Chor und Sprecher, schaltet beim Spieler die Individualität, beim Hörer das stoffgebundene, am Fortschritt der Handlung haftende Interesse aus. Es



entsteht eine unpersönliche Gestaltungsform, welche Geste und Pathos bändigt, allen Subjektivismus der Darstellung beschneidet und dadurch zum Ausdruck eines Gesamtwillens, eines Kollektivismus wird, wie er die materielle und geistige Arbeit unserer Zeit auf Schritt und Tritt bestimmt. Dem gegenüber steht freilich die Tatsache, daß die antike Welt uns im Grunde sehr fern liegt. Unser Verhältnis zu ihr beruht auf einem Bildungserlebnis. Ihre Auswirkung bleibt notwendigerweise an einen kleinen Menschenkreis gebunden. Diesen, wie es die Antikenoper versucht, zu vergrößern, ist nicht ohne Gefahr und kann leicht zu einer Angelegenheit des Ästhetizismus werden.

Allerdings bietet die Antike gerade unserer Oper in ihrer vorher gekennzeichneten Entwicklungslage unmittelbarste Ausdrucksmöglichkeiten: Befreiung des musikalischen Ausdrucks von subjektivem Pathos, eine in sich ruhende absolute Formgebung, Vereinfachung und Versachlichung des Kolorits. Das sind nicht nur Tendenzen der Oper, sondern des gegenwärtigen Schaffens überhaupt. Damit gleichzeitig stehen wir bereits vor den Kernfragen der Oedipusoper Strawinskys.

Die Werke, mit denen Strawinsky in den Jahren vor dem Kriege an die Öffentlichkeit trat, gehören dem Bereich der Ballettmusik an. Aber während solche Musik etwa in der Josefslegende von Richard Strauß rein illustrierenden, pantomimischen Charakter hat, setzt der russische Komponist unmittelbar in der tänzerischen Bewegung an. Es geht ihm nicht um die Ausmalung szenischer Vorgänge. Die motivischen Kräfte, die seine Musik von Anfang an durchdringen, Ausdruck seines Volkstums, geben seinen Balletten ein völlig neues Gesicht.

In dieser Frühzeit ist Strawinskys Musik von elementaren Kräften erfüllt, welche die melodische Logik, die Ordnung der Klangfolgen und des Formprinzips in Frage stellt und ihr den Anschein einer Primitivität gibt. Diese Vitalität wird durch wachsenden Formwillen gebändigt, der beinahe in jedem Werk einen neuen Typus schafft. Das führt ihn zu einer Auseinandersetzung mit älterer Musik. Er gelangt über Pergolesi (Pulcinella) zu der klassizistischen Strenge des Klavierkonzertes und der Sonate.

Von dieser Basis aus wendet sich Strawinsky erneut dem Theater zu, für das er in seiner „Geschichte vom Soldaten“ eine über das Ballett hinausstoßende, völlig eigenartige und untraditionelle Form geschaffen hatte. Der in der Instrumentalmusik deutlich gewordene Wille zur Objektivierung führt ihn in die Nähe der Antike. Die oratorische Oper „Oedipus Rex“ bezeichnet das vorläufige Ende dieses Entwicklungsweges.

## 2.

Es ist für den hier erreichten Grad von Objektivierung bezeichnend, daß Strawinsky einen lateinischen Text komponiert. Das Interesse am dramatischen Vorgang wird dadurch künstlich erstickt, daß in Anlehnung an die Idee des Oratoriums ein Sprecher die Handlung erzählt. Die Art, in der hier die Distanz zum Stoff vergrößert wird, ist nicht frei von artistischer Überheblichkeit. Die Gestalten sind Figuren (nach Strawinskys Vorschrift: „statues vivantes“). Aus ihren wechselnden Gruppierungen entsteht die Architektonik des Dramas.

Der auf absolute musikalische Form gerichtete Wille Strawinskys fand in dieser Gliederung der Szene die notwendigen Voraussetzungen. Männerchöre und Arien sind auf das feinste gegeneinander ausgewogen. Die einzelnen Szenen wie Pfeiler umschließenden Chorsätze sind homophon und lapidar-skandierend. Sie verzichten auf die sichtbaren Wirkungen einer architektonischen Polyphonie. Die Sätze für Einzelstimmen haben ein geschlossenes, teilweise dreiteiliges (Kreon, Jokaste) Formbild. Im zweiten Teil der Oper werden die Formen gespannter und komplizierter; Einzelstimmen und Chor wachsen zu einer Gesamtform zusammen, die in dem Schlußmonolog gipfelt. Nachdem die Entwicklungsimpulse Strawinskys bisher wesentlich vom Instrumentalen hergekommen waren, liegt im Oedipus ein Werk vor, das primär vokal bedingt ist. Strawinsky löst seine Singstimmen aus allem deklamatorischen Zwang; er führt sie aber auch nicht instrumental, sondern gelangt zu einer in großen Bögen schwingenden, rein vokalen Linie. Sie dominiert in den Arien so sehr, daß das Orchester zu reiner Begleitung wird. Aus dieser absoluten vokalen



Melodik wächst bereits eine erschöpfende Charakteristik der Figuren, die mit einer ähnlich stilisierenden Orchestersprache verschmilzt. So stehen die hellen, gelassen fließenden Figurationen des Oedipus gegen die harte C-Dur-Akkordik Kreons und gegen die dunkle, feierliche Melodik Jokastes.

Im Gegensatz zu der kantabilen Sprache der Singstimmen ist der Chorsatz überwiegend von psalmodierender Monotonie. Er ist der Träger der rhythmischen Kräfte. Die Beschränkung auf die Männerstimmen gibt ihm einen stumpfen, unsinnlichen Klang. Kurze rhythmische Zwischenrufe stellen sich gegen die Einzelgesänge und begrenzen die Formkomplexe.

Der Orchesterklang gehört zu den überraschendsten Zügen des Werkes. Das Partiturbild ist klar und durchsichtig, fast nüchtern. Wie das Orchester auf jede klangmalerische Wirkung verzichtet, so hält es sich in der Melodik frei von aller thematischen Entwicklung. Die Motive tragen in stilisierter Unbeweglichkeit die einzelnen Teile des Formablaufs. Zu den Merkmalen des Orchesterstils gehört vor allem das Übergewicht sämtlicher Blasinstrumente über die Streicher.

Trotz der absoluten Geschlossenheit des ganzen Werkes kann man nicht von einer stilistischen Einheit reden. Der schöpferische Wille Strawinskys bindet Stilwerte aus den entgegengesetzten Zonen (Gregorianik, russische Volksmusik, auch italienische Oper). Klassizistische Einfachheit bewirkt das Vorherrschen einer neuen, gereinigten Tonalität. Sie überwinden die Spannung der harmonischen Funktionen und gelangt zu absoluten Kondenzierungen.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter, Heinrich Strobel, Lothar Windsperger

April 1928

## Neue Musik aus dem Schönbergkreise

In dem Kreise Schönbergs erscheinen Alban Berg und Anton Webern als die stärksten Individualitäten. Während manche sich mit einer bloßen Nachahmung der Sprache Schönbergs begnügten und sich in anderen Richtungen weiterentwickelten, drangen diese beiden Musiker tief in die geistige Welt Schönbergs ein. Sie erlitten die ganze Problematik dieser Entwicklung, ohne sich an sie zu verlieren. Schönbergs Ethos ist die Basis ihres Schaffens, auf der sie zu neuen, persönlichen Lösungen gelangen. Webern führt den Zersetzungsprozeß der Ton- und Formsprache Schönbergs bis zur letzten Konsequenz durch. Alban Berg steht den Quellen der Musik näher und setzt dem Zerfall der Elemente ordnende und gestaltende Kräfte entgegen.

Alban Bergs Hauptwerk „Wozzeck“ vereinte zwei aus Schönberg herauswachsende Stilkomplexe, die nun in gegensätzlichen Werken eigene Gestalt gewinnen. Das Orchesterkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern steigert den Konstruktivismus in Substanz und Form zu einer Höhe, für die wohl die waghalsige Verkoppelung der drei Einzelsätze zu einem gleichzeitigen Tongeschehen am bezeichnendsten ist. Man könnte annehmen, daß nun alle ursprünglichen Quellen versiegt seien. Um so erstaunlicher ist es, als nächstem Kammermusikwerk einer „Lyrischen Suite“ für Streichquartett zu begegnen.

Hier steht dem Konstruktivismus eine reine Ausdrucksmusik gegenüber, zu deren Symbol schon die Satzüberschriften werden, die der Komponist gibt: Allegretto gioviale — Andante amoroso — Allegro misterioso — Trio estatico — Adagio appassionato — Presto delirando — Tenebroso — Largo desolato. Es ist selbstverständlich, daß auch dieses Werk, das die Zwölftontechnik und alle Künste des Kanons verwendet, konstruktiv stark unterbaut ist, wie ja auch nach des Komponisten eigenen Worten im Kammerkonzert ein stark subjektives Erleben mitschwingt.

In der Lyrischen Suite haben alle Elemente ihre frühere Konzentration verloren. Während eine spröde Melodik und eine fast mathematische Harmonik vorher bis zur Essenz, ja, bis zur Formel erstarrten, fließt hier melodische Linie oft in gelöster Kantabilität und weit ausladenden Bögen.



Ernst Krenk propagierte in „Jonny spielt auf“ die Rassenschande als die Freiheit der „Neuen Welt“



Anton Webern, ein „Meisterschüler“ Arnold Schönbergs, übertrumpfte seinen Dresseur noch um etliche Nasenlängen

So diffamierten die „braunen Kulturhüter“ die Exponenten der Neuen Musik („Entartete Musik“, Völkischer Verlag, Düsseldorf)

Die Harmonik ist weich und gelockert. Die stärksten stilistischen Eigenwerte liegen in einer Farbigkeit, deren Herkunft von Schönberg noch erkennbar ist, die aber die Farbe selbst als Reiz, wenn auch in letzter Vergeistigung, wiederherstellt. Es ist eine Rückbesinnung auf den Impressionismus, die am Anfang des dritten Satzes in der Bezeichnung „misterioso“ an Skrjabin gemahnt.

Dieses Prinzip der zergleitenden Farben gibt die Entwicklungslinie an wesentlichen Punkten preis, die Schönberg vorgezeichnet hatte. An die Stelle seiner Abstraktion des Klangs tritt nun dessen neue Versinnlichung. Ihr entspricht eine substanzielle Melodik, die wieder fähig wird, intensive und gegensätzliche Ausdrucksregungen zu spiegeln. Und es ist kein Zufall, wenn der Komponist sich an einer entscheidenden Stelle in Form eines wörtlichen Zitats zum Tristan bekennt.

Während Alban Berg in einem gewissen Sinn sich zurückgewendet hat, führt Anton Webern die gedankliche Abstraktion Schönbergs bis an die äußerste Grenze. Er knüpft an die aphoristische, expressiv verdichtete Schreibweise des mittleren Schönbergs an. Diese nur vom Geistigen her zu begreifende Musik gelangt zur völligen Auflösung der rhythmischen und melodischen Bindungen und preßt in einzelne, frei im Raum schwebende Klanggebilde alle inneren Spannungen. Sie endet in einer Negation und hebt gleichsam Musik überhaupt auf. Sie wirkt als eine zerfaserte Klanglichkeit, die wie letzter Impressionismus anmutet. Webern hat eine Entwicklungsphase Schönbergs, und vielleicht die radikalste, unerbittlich zu Ende geführt. Darin liegt seine Einmaligkeit, aber auch seine Grenze.

Das neue Trio für Geige, Bratsche und Violoncello (opus 20) überrascht zunächst durch seine größeren Dimensionen. Webern versucht jetzt eine aphoristische Tonsprache durch motivische Kleinarbeit zu unterbauen, um auf diese Weise einen längeren Formverlauf zu umspannen. Aber hier zeigt sich das Tragische seiner Situation, er selbst hat die Elemente der Musik so zerspalten, daß sie keiner nachträglichen Bindung mehr fähig sind. Der Klang der Streichinstrumente wird



durch fortwährende Verwendung von Pizzikato, Flageolett und Sordino völlig entmaterialisiert. Die weiten Intervallsprünge Schönbergischer Herkunft haben auch da, wo sie motivisch zusammengehalten werden, keine konstruktive Kraft und wirken nur noch als Arabeske. Es bleibt der Eindruck einer konturlosen Abfolge, der das Suggestive der früheren, mehr gedrunenen Werke Weberns fehlt.

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter und Heinrich Strobel

September 1928

## ABWEHR

Wir haben bisher die Zeitschrift von persönlicher Polemik ferngehalten, da uns jede unterhalb eines sachlichen Niveaus liegende Auseinandersetzung unfruchtbar erscheint. Wir haben aus diesem Grunde auch auf mehrfache Anrempelungen, die Dr. Alfred Heuß in der „Zeitschrift für Musik“ gegen einzelne von uns richtete, absichtlich nicht reagiert. Die Beschimpfungen aber, die Heuß in seiner Besprechung des Schweriner Tonkünstlerfestes (im Juli/August-Heft der „Zeitschrift für Musik“) gegen Melos erhebt, lassen es ratsam erscheinen, sich mit ihm zu beschäftigen. Schon der Anlaß ist einigermaßen befremdlich. Heuß setzt zu einer Besprechung des Streichtrios op. 20 von Anton Webern an, kommt aber nicht über die Feststellung hinaus, daß das Werk „zur Schau gestellt wurde und natürlich durchfiel“. Jede sachliche Begründung fehlt. Statt dessen fällt er über eine „Meute entgleister Gesellen“ her, die „derartigen Wahnwitz . . . als höchste Offenbarung modernen Geistes anpriesen“. Man ist bald dahingehend aufgeklärt, daß unter diesen entgleisten Gesellen die „Melosleute“ zu verstehen sind. Herr Dr. Heuß fährt dann fort: „Nie ist schamloser, gesinnungsgemeiner über deutsche Musik geschrieben worden wie in diesen traurigen Blättern, über die man sich bereits vor dem Ausland schämen muß, das — man lese die paar Bemerkungen in der Mainnummer der Musica d'oggi — den Kopf über einen dieser jämmerlichen Helden schüttelt.“

Das Niveau dieser Beschimpfungen schließt jede sachliche Auseinandersetzung aus. Nur über die Methoden, die hier angewandt werden, sind ein paar Worte zu sagen. Daß Weberns Trio für diese völlig aus der Luft gegriffene Polemik wohl der unglücklichste Anknüpfungspunkt ist, den es hätte geben können, geht aus unserer, gerade in diesem Heft wieder fixierten Einstellung hervor. Der Hinweis auf das Zitat in der „Musica d'oggi“ wird in der Absicht gebracht, daß es an dieser entlegenen Stelle von niemandem kontrolliert werden könne. Es ist lediglich eine redaktionelle Fußnote: „O mani di Ricardo Wagner“, die sich auf die Inhaltsangabe einer Besprechung des „Oedipus Rex“ von Strawinsky durch einen unserer Mitarbeiter bezieht — verständliche Reaktion eines Italieners. Die Bekämpfung einer künstlerischen Gesinnung durch nationalistische Hetzmittel aber ist die von Pfitzner erfolgreich eingeführte Methode, an der sich auch kleinere Formate gern den Mut stärken. Dieser Methode entspricht auch eine andere, die in dieser Zeitschrift in letzter Zeit häufig begegnet: am Schluß einer Polemik schon in sensationeller Weise die Opfer der nächsten zu annoncieren, wie es in dunklen Blättern zur Steigerung des Umsatzes zuweilen geschieht.

Eigentlich bleibt nichts mehr zu sagen. Aber es fällt uns doch schwer, uns so schnell von Herrn Heuß zu trennen, der uns schon so viele Seiten seiner Zeitschrift gewidmet hat. Jüngst lasen wir bei ihm, es gebe jetzt auch eine humoristische Musikzeitschrift (womit „Melos“ gemeint war). Natürlich beeilen wir uns, diese Behauptung auch gegenüber unsern Lesern zu rechtfertigen, indem wir einiges aus der Kritik von Alfred Heuß über *Hindemiths Erste Kammermusik* (Zeitschrift für Musik, Jahrg. 90, Seite 54) zum besten geben:

Es ist erreicht! Der modernen deutschen Musik ist es endlich gelungen, das heutige Leben dort zu fassen, wo es sich am frivolsten und gemeinsten austobt, wo sexuelle Perversitätsorgien sich abspielen und die französische Sentenz: *Après nous le déluge* auch zum deutschen Sinnspruch geworden ist. Der dieses „Wunder“ zustande brachte, ist der Komponist Paul Hindemith in seiner Kammermusik Nr. 1 (op. 24 Nr. 1) für kleines Orchester, und zur klanglichen Erscheinung brachte man es im elften Gewandhaus-

konzert unter W. Furtwängler. Man steht einer Musik gegenüber, wie sie zu denken, geschweige zu schreiben noch nie ein deutscher Komponist von künstlerischer Haltung gewagt hat, einer Musik von einer Laszivität und Frivolität . . . die nur einem ganz besonders gearteten Komponisten möglich sein kann. Es hebt da ein Zischen und Brodeln, ein Reißen, Stoßen und Drängen an, Gekreische und Schreien dringen an unser Ohr, man sieht sinnlich verzerrte, gemeine Gesichter, hört Peitschen und Schlägen, Lachen und Schreien, Gestöhn und Jauchzen, Pfeifen und Johlen, in laszivster Art mengen sich Paare auf buchstäbliche Foxtrottmelodien, barbarische Laute halb vertierter, im Taumel sich ergender Menschen machen sich Luft, zum Schluß ein langer, alles durchdringender Pfiff, wohl ein Warnungspfeiff, im Nu ist dann das Stück zu Ende. Es ist die lasterhafteste, frivolste und dabei gegenständlichste Musik, die man sich denken kann . . . Mit dieser Kammermusik, die das ebenfalls frivole Bläserquintett Hindemiths . . . bei weitem an Intensität und gesteigerter Laszivität in Schatten stellt, dürften wir in Deutschland wieder an der Spitze der Musiknationen marschieren, und dasjenige Volk, das dieser Musik einmal das stärkste Verständnis entgegenbringen wird, werden die Franzosen sein, die ihre Schule in Sadismus und Perversität schon lange hinter sich haben und diese Seite ihres Wesens gerade auch jetzt wieder im öffentlich politischen Leben betätigen . . . Man halte die entsprechenden Orgienpartien in Schrekers Werken mit dieser Kammermusik zusammen!

Hindemith besitzt jenes kalte Feuer rücksichtsloser Naturen, die nur eines, sich selbst, kennen, vor nichts schreckt er zurück, seine Phantasie ist dort am stärksten zu Hause und findet dort ihren fruchtbaren Untergrund, wo das moderne Leben menschliche Wesenseiten ans Licht stellt, die von heutigen Kloaken-Geschlechtsdramatikern an die vorderste Stelle gesetzt werden, und von denen nur eines bedauert wird, daß sie nicht noch weiter in ihren Darstellungen gehen dürfen . . . Bei Hindemiths Kammermusik stellt sich aber zwischen Künstlern und Publikum jener Zusammenhang her, den schon Heinrich Heine so malitiös richtig gekennzeichnet hat, daß, wenn wir uns im Kote befanden, wir uns sofort verstanden.

Dem Künstler braucht nichts Menschliches verschlossen zu sein, wehe aber einer Kunst, wenn sie ihre natürlichen menschlichen Bezugsquellen im Sumpfe und den Kloaken des Lebens hat. Welche Aussichten eröffnen sich da für den heutigen und kommenden geistigen und sittlichen Wiederaufbau Deutschlands. Welche Aufmunterung liegt darin, wenn ein derartiger Künstler Erfolg hat, weil er in der Zeit, die nun doch einmal die gemeinen Instinkte offen zur Schau trägt und sie in „Form“ zu bringen vermag, auch unmittelbar verstanden werden muß. Wie verblichen, altmodisch und abgetan mutet da ein Schiller mit seiner Auffassung des Künstlers an, daß die Würde der Kunst in die Hände des Künstlers gegeben sei. Ob ein Hindemith noch etwas wie Schamgefühl empfindet, wenn er an diese Worte Schillers die noch die jedes echten, großen Künstlers gewesen sind, denkt? Wir glauben es nicht! Wer den Foxtrott und was mit ihm alles zusammenhängt, in den Konzertsaal hineinpeitscht, hat die idealischen Gefilde einer beglückenden Kunst nie geschaut.

Wir glaubten, unseren Lesern diese Sätze nicht vorenthalten zu dürfen; sie spiegeln die Atmosphäre, in welche die Zeitschrift Robert Schumanns heute geraten ist. „Nie ist schamloser, gesinnungsgemeiner über deutsche Musik geschrieben worden, wie in diesen traurigen Blättern“ (Alfred Heuß).

Hans Mersmann, Hans Schultze-Ritter und Heinrich Strobel

September 1928

Am 1. April erscheint in dem gemeinsamen Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, und B. Schott's Söhne, Mainz, die Zeitschrift „Musik und Gesellschaft“, Arbeitsblätter für soziale Musikpflege und Musikpolitik. Die neue Zeitschrift ist unter wesentlicher Erweiterung des Arbeitsprogramms als Fortsetzung der „Musikantengilde“ gedacht, die mit dem 1. April ihr Erscheinen eingestellt hat. Herausgeber ist Prof. Fritz Jöde, Schriftleiter Dr. Hans Boettcher.

April 1930

Von Paul Graeners neuem Orchesterwerk „Die Flöte von Sanssouci“ stehen weitere Aufführungen bevor in: Basel, Bremen, Breslau, Dresden, Flensburg, Hamburg, Helsingborg, Kiel, Münster, Stettin, Weimar.

August/Sept. 1930

Die Wiener Operettensängerin Rita Georg hatte einen Prozeß gegen Hermann Haller angestrengt, weil sie auf den Reklameanzeigen der neuen Haller-Revue nicht an erster Stelle und in bevorzugter Schrift angekündigt worden war, so wie es ihr Vertrag vorgesehen hatte. Haller hatte dem zugkräftigen Albers den Vorrang gegeben. Rita Georg hat den Prozeß gewonnen. Man sieht nun folgendes Bild in den Zeitungen: oben das Wort „Rita Georg“, darunter ein großes Bild von Hans Albers und seinen Namen in derselben Schrift wie den seiner Partnerin. Ob Rita Georg damit zufrieden ist?

November 1930

Gemäß Beschluß der internationalen Konferenz in Rom bleibt die 30jährige Schutzfrist beibehalten, d. h. der bisher sehr umstrittene Artikel 7 der Berner Konvention wird unverändert bestehenbleiben.

Juni 1928

Der Stadtrat von Graz hatte anlässlich der Achthundert-Jahr-Feier der Stadt ein Preisausschreiben für ein Original-Orchesterwerk großen Stils von mindestens  $\frac{3}{4}$ stündiger Aufführungsdauer erlassen. Den Preis erhielt Hermann Kundigraber für ein Orchestertriptychon. — Die Grazer wollen was für ihr Geld. Minimum  $\frac{3}{4}$  Stunden — das heißt die Komponisten zum Breitreten ihrer Ideen förmlich zwingen. Und das ausgerechnet in einer Zeit, wo alles Produktive nach Konzentration strebt.

Dezember 1928

„Tiefland“ schlägt „Jonny“. Als meistgespielte Opern an deutschsprachigen Bühnen im vorigen Jahr sind kürzlich „Tiefland“ und „Jonny spielt auf“ genannt worden. Dabei wurde darauf hingewiesen, daß eine so hohe Aufführungsziffer, wie sie „Jonny spielt auf“ im letzten Jahr erlangte — 421 —, bislang von keiner anderen Oper binnen Jahresfrist erreicht worden ist. Dies ist nicht zutreffend: denn „Tiefland“ ist an deutschen Bühnen z. B. im Jahre 1908 463mal und im Jahre 1909 647mal aufgeführt worden.

Februar 1929



# MUSIKLEBEN

## Bemerkungen eines musikalischen Laien

Alfred Döblin

Jeden Tag sind in Berlin an den Anschlagssäulen Plakate von Konzerten, sie hängen an den Hochbahnhöfen, mit Inseraten werden Spalten der Zeitungen gefüllt. Die Konzertsäle sind daraufhin in der Tat voll; geschäftlich läßt sich also gegen die Sache nichts einwenden. Aber was wollen nur ernsthaft diese Leute in den schönen Toiletten, die Herren mit einem Konzertprogramm und dem Butterbrot in der Tasche. Man wird einfach feststellen, daß noch zwei Abendstunden umzubringen sind; also werden sie umgebracht. Kein Mensch erbarmt sich dieser zwei Stunden; es ist eine Verschwörung des Publikums und der Musikanten gegen die zwei Stunden, und das Attentat gelingt. Abgesehen von der restlosen Vernichtung und Auslöschung dieser Zeitspanne hat die ganze geräuschvolle Prozedur keinen erkenntlichen Effekt. Ich bemerke wenigstens nicht, daß die Leute, die ins Konzert gegangen sind, sich durch irgend etwas unterscheiden von denen, die nicht ins Konzert gegangen sind, etwa die keine Billette bekommen haben. Es ist auch jeder überzeugt davon, daß es so ist; denn keiner trifft Dispositionen für seine Existenz nach dem Konzert, vielmehr ist jeder der Meinung: alles bleibt beim alten. Es macht da gar keinen Unterschied, ob es sich um einen Walzerabend oder um ein Bachsches Oratorium handelt; in jedem Fall wird schon an der Garderobe gedrängelt, schon auf der Elektrischen geschimpft. Ich habe noch nicht gehört, daß Leute nach Anhören von einigen Konzerten etwa zu einer anderen politischen Partei übergegangen seien; ich bin überzeugt, daß Untersuchungen über belangvolle, also andauernde seelische Veränderungen nach dem Anhören von Palestrina oder Beethoven ergebnislos sein werden; man wird ganz ausnahmsweise, ganz ganz ausnahmsweise etwas finden. Zu diesem sonderbaren Ergebnis werden Abend für Abend Dutzende von Garderobenfrauen aufgeboten, ungeheure Kohlenmassen werden aus unseren knappen Vorräten verfeuert; heiße Köpfe und Seelen, die sich für etwas halten, sitzen dafür jahrelang in ihren Kammern und bringen mit Qual und Inbrunst etwas hervor. Es gibt eine Anzahl Menschen, die meist lange Haare tragen, die sich sogar verpflichtet fühlen über solche gänzlich ergebnislosen Zusammenkünfte einer weiteren Menge zu berichten; diese Kritiker wissen in der Regel genau so wenig, was das Ganze für einen Zweck hat, wie sie wissen, warum sie ihre Haare lang wachsen lassen. In der Tat, man tut es gewohnheitsmäßig; es wird allseitig als menschliche Tätigkeit angesehen, und so wird es wohl eine sein. Was wären wir, wenn wir unsere Gewohnheiten nicht hätten. Sie stellen mangels eines Gehirns einen vollkommenen Denkersatz dar. Zu einer völligen Klarheit kommt man, wenn man den ganzen Musikbetrieb von der Seite der Gewohnheit nimmt, die alle Beteiligten gleichmäßig haben. Man ist im Rutschen und man rutscht. Die Kritiker wollen kritisieren, die Sänger wollen singen und für die zwei Stunden müssen Fertigprodukte, tönende Fabrikate vorhanden sein; alles wird nach dem üblichen Marktsatze bezahlt. Konfektion, Industrie, das ist des Pudels Kern. Wir sind uns einig. Die Garderobenfrau wird mir recht geben, die Sängerin wird prusten und der Komponist noch mehr; dem Langmähnigen werden in burlesker Art sich die Haare sträuben. Es wird ihnen nichts nützen. Du bist erkannt mein Lieber.

Der Komponist tut mir leid, ich meine der, der dies nun liest . . . Aber es hilft nichts. Vergleichen kann ich ihn mit einem Koch, der je nach Fähigkeit pikante, anregende, ermüdende Speisen verfaßt. Das heißt, ich tue ihm damit zuviel Ehre an, dem Komponisten. Denn eine Speise kann mich erheblich verändern, sie kann mich radikal vergiften. Das kann eine Speise mit absoluter Sicherheit, wenn der Koch es will. Aber der Komponist kann blasen lassen, trommeln, singen, kann neue

Tonalitäten erfinden; nachher bleib ich doch wie ich war; ich mach mich aus dem Staub; an der Garderobe hat alles ein Ende; ob es nun schön war oder nicht schön war, ob man geklatscht hat oder gegähnt hat, es ist aus und bleibt aus, ich habe es genossen, herzlichen Dank, es war mir ein Vergnügen, zwei Vergnügen und günstigenfalls steht es nochmal gedruckt auf Papier und bekommt dadurch auch keine andere Wirkung.

Das sind mir Lieder: die Wacht am Rhein, die Marseillaise, eine feste Burg ist unser Gott. Alarm! Alarm! Du, mein Jungeken, jawohl, du bist gemeint. Davon kaufst du dich nicht mit dem höchsten Eintrittsgeld frei. Die Marseillaise, die feste Burg schmettert dir in die Glieder, daß du vom weichsten Logenplatz auffährst. Da merkt man die andere Verfassung. Es ist ein anderes Vis-à-vis zur Musik. Ex und aus mit der Kunst, der Kritiker kann den langen Bleistift einstecken, da gibt es nichts zu schreiben. Wenn ihm die Hand da nicht zuckt, hat er zu schweigen; und wenn sie ihm zuckt, so wird er schon nicht schreiben. Da ist nichts das Staunen, Fühlen und Genießen vor dem sich hinbreitenden Körper einer delikaten oder feinen oder bacchantischen Schönheit; kein Exhibitionismus vor 2000 Menschen. Da bist du getroffen, im Kern, ausgehebelt. Sofort stürzt es ins Blut; wer getroffen ist, weiß auch, wie er sich bei der nächsten Wahl zu benehmen hat. Wofern er überhaupt Lust hat, diese vorgeschriebene Trottelei mitzumachen. Trinklieder, Onestep, das ist mir Musik. Der Teufel soll die gebildete Musik holen. Samt allem Fortschritt, den Konzertsälen und anderen Bordells. Ich bin für die wirkliche Nähmaschine und die unverblünte Fabrikpfeife. Die Italiener hatten recht: bevor man nicht die Museen ansteckt, wird man überhaupt nicht klar sehen, was dieser ganze sogenannte Kunstbetrieb war und worauf es eigentlich ankommt.

Vor einiger Zeit hörte ich das Weihnachtsoratorium von Bach. In der Garnisonkirche, das ist keine Nebensache. Wir saßen, eine betende Gemeinde. Das gemalte Bild des Heilands ragte ungeheuer hinten an der Wand. Neben uns die holzgeschnitzten Logen des Kaisers, des Hofstaats; im Hintergrund Embleme von Krieg und Sieg. Die Loge war leer. Das furchtbare Gesicht des Krieges war im Raum; es war so deutlich, als drückte es sich von außen platt an die hohen dunklen Scheiben heran und ließ seine Blicke über uns schweifen. Soldaten, Offiziere saßen in Pelzen herum; schwarzgekleidete Frauen mit Kindern, Wasser tropfte von den nassen Schirmen auf die Fliesen, oben sang man von den himmlischen Ereignissen. Leise bewegte sich alles zum Schlusse hinaus. Das Ganze hatte eine tiefe Wahrheit und ergriß. Ja, tiefe Wahrheit. Noch einmal: tiefe Wahrheit. Dies ist das Wesentliche.

Tiefe Wahrheit? Was verlangen Sie für 3,85 M. einschließlich Kartensteuer?

April 1920

## Musik in der Provinz

Oskar Guttman

Die billigen guten Sonntags-Konzerte sind in Breslau ausnahmslos voll. Es gibt ferner zwölf Abonnement-Konzerte mit Solisten von Ruf, davon zwei Chorkonzerte der Singakademie und zehn volkstümliche Symphoniekonzerte. Die ersteren gelten für „feiner“ (man kann sich in Berlin nicht vorstellen, welcher Wert auf diese „Unterscheidung“ gelegt wird), das Publikum steht zu diesen Veranstaltungen etwa im selben Verhältnis wie das Vorkriegs-Stammpublikum zu den Konzerten der ehemals königlichen Kapelle. *Dieses Publikum verlangt Jahr für Jahr Wiederholungen der wertvollsten Werke alter Musik, ohne ihrer je überdrüssig zu werden.* Die „formale Gleichartigkeit“ der älteren Werke „symphonischen und kammermusikalischen Charakters“ ist der Masse der Musikinteressenten in der Provinz nicht nur angenehm, sondern erwünscht. Von einer „historischen Distance“ ist gar keine Rede, *je bekannter das Werk, um so größer das Inter-*



esse. Die neunte Sinfonie Beethovens oder die Matthäus-Passion werden seit Jahrzehnten jedes Jahr, erstere stets mehrere Male hintereinander, vor *demselben Publikum* gemacht — das stört niemanden. Auch den ständigen Dirigenten ist diese, von der gesamten Kritik unterstützte Praxis angenehm. Sie enthebt ungewohnter Arbeit, ungewohnten Einfühlens in unangenehme Gefühlskomplexe, sie enthebt aber auch der Konflikte mit der „vorgesetzten Behörde“, d. h. mit der aus wohlhabenden und prominenten (Spieß-) Bürgern bestehenden Kommission, die das Geld bewilligt, und dem Publikum. Denn auch dieses wehrt sich energisch seiner alten Haut. Wagt man es wirklich einmal, ihm einen neuen Mann vorzusetzen, dessen Werke nicht in das Schema: erstes Thema, zweites Thema — Durchführung — Reprise — Coda mit Tonika und Dominante hineinpassen, so erhalten Kommission und Dirigent eine Fülle beschwörender Briefe. So sehen in Wirklichkeit die Verhältnisse in der Provinz aus. Das für Musik durchaus sehr interessierte Publikum dieser Konzerte will „seinen“ Mozart, „seinen“ Beethoven, „seinen“ Schubert, „seinen“ Reger, Rich. Strauss, Brahms und Tschaikowsky. Schon Bruckner ist verpönt und wird kopfschüttelnd abgelehnt. Reger und Strauss sind die Gipfel der Moderne, Hugo Wolf ist bereits verdächtig.

Das Publikum der volkstümlichen Konzerte ist eine Kleinigkeit fortschrittlicher. Man verlangt zwar auch da alles das, was ich eben anführte; aber man kann ihm doch schon Mahler bieten, von dem immerhin eine einzige Sinfonie (in 22 großen Konzerten) gespielt wurde. Jedes Jahr aber höchstens eine. Ebenso ist das Verhältnis bei Bruckner, während von Brahms drei Sinfonien, ein Klavier- und das Violinkonzert gespielt wurden und jährlich gespielt werden müssen.

Vor mir liegen die Programme dieser 22 Konzerte. Man erschrickt. Richard Wetz, 3. Sinfonie, das war die Hauptnovität. Daneben das Violinkonzert von Prokofieff, das man nur der Initiative von Szigeti verdankte. Es wurde ebenso abgelehnt wie Schönbergs „Verklärte Nacht“. Der Abend, an dem dieses „revolutionäre Werk“ gespielt wurde, war der leerste der Saison.

Ich zitiere aus der Kritik des Herrn, der in Breslau für den prominentesten Kritiker gehalten wird (siehe oben: Clique):

„Den Schluß des Abends bildete Schuberts C-Dur-Quintett, das größte Kammermusikwunder, hinreißend schön in seinem Gefühlsüberschwang, seiner Lyrik und Subjektivität. *Welcher Strawinsky kann das?* ‚Ich bin in meiner Musik eher objektiv als subjektiv sowie mehr konstruktiv als lyrisch. Ich führe dem Publikum ein musikalisches Faktum vor, wie ein Notar ein Protokoll aufsetzt.‘ Also sprach Herr Strawinsky, ein Verkünder der ‚neuen Sachlichkeit‘. Der Trottler hätte Rechtsanwalt werden sollen.“ —

Genügt diese Probe? Hundert für eine stehen zur Verfügung. — So sind die Musikbedürfnisse der Provinz und der in Wahrheit stets noch sehr musikhungrigen Menge. *Von Interessenlosigkeit an der Musik ist gar keine Rede, man will aber das Bewährte hören* — so liegen die Dinge. Man soll den Tatsachen ins Gesicht sehen, man soll sagen, was ist.

Damit entfallen doch eine Anzahl (subjektiv richtiger) Folgerungen, die Butting gezogen hat. Aber manches erscheint mir auch korrekturbedürftig. Es ist durchaus nicht zutreffend, daß die Formen unseres Lebens, die Ansprüche an das Leben, die Äußerlichkeiten in der Provinz einfacher geworden sind. Im Gegenteil. Noch keine Zeit war in jeder äußeren Beziehung anspruchsvoller als die heutige. Die Eleganz, das Wohlleben, die Vergnügungssucht der herrschenden Kaste wird (in der Provinz) immer größer, die Herrschsucht des Geldes immer unerträglicher (und kunstfeindlicher). Verkehrt Herr Butting nicht mit Kaufleuten? Die nur dem Überflüssigen, dem Nichtnotwendigen leben? Nichts ist (in der Provinz) so beliebt wie Romantik; selbst bei der Jugend, selbst bei Fußballspielern. Ich sage, wie es ist. Berlin ist nicht das Reich.

Nirgends hat man soviel Zeit wie in der Provinz. Je kleiner die Stadt, um so mehr Zeit hat man. Ungeduldig ist hier kein Mensch, im Gegenteil. Wenn der Provinzler aus Berlin heimkehrt, so sagt er regelmäßig: dieses Gehetze und Gejage bringt mich um. Man kann doch etwas auch morgen erledigen. Das sagen die größten Geschäftsleute. Hier wünscht man Wiederholung der Erscheinungen, alles Abweichende wird mißtrauisch betrachtet, alles durch die Zeit nicht Abgestempelte abgelehnt. Ich sage, wie es ist. Berlin ist nicht das Reich.

Nirgends findet man soviel Poseure, soviel Pathetiker wie in der Provinz. Je pathetischer ein Künstler, je größer seine Pose (oder die eines anderen Berufsinhabers, wenn ich so sagen darf), um so beliebter und angesehener ist er, um so willkommener das, was er bietet. Da die Jugend das täglich vor sich sieht, wird sie fast genau so. Je größer das Orchester oder der Chor, je größer die aufgewendeten Mittel bei einem Musikwerk, je pathetischer, äußerlicher, hergebrachter es ist, um so willkommener. So ist auch die Rhythmik des modernen Lebens nicht der Impuls der Provinz. Je kleiner die Stadt, um so weniger wird (von der herrschenden Kaste) gearbeitet, um so weniger wird dieser Rhythmus der Zeit (Butting führt es subjektiv richtig aus) verspürt. Es gibt keine modernen Menschen, modernen Hörer, modernen Künstler in der Provinz. Die paar andersdenkenden Leute werden ausgelacht, und die paar Künstler oder Kritiker, die anders empfinden, dürfen nicht, sonst werden sie entlassen. Ein bißchen ab und zu mal erlaubt man, weil man ein schlechtes Gewissen hat. Dann aber stets mit: „Wenn auch“ und „aber“ und „obgleich“. Warum konzertieren denn alle Künstler von Ruf in Berlin? Ich verwechsle nicht Ursache und Wirkung, sondern Butting tut es. Hier liegt der Hund begraben. —

Ich fasse zusammen: *die alte Kunst genügt nicht nur dem Musikbedürfnis der Provinz, sie wird von ihr gefordert.* Berlin ist nicht maßgebend, Berlin ist nicht Deutschland.

Aber alle, die im Herzen dasselbe denken wie Butting, blicken eben voll Sehnsucht nach diesem Berlin, aus dem der neue Geist, die neue Musik kommt. Wir beneiden ja die Berliner, daß sie Zeugen sein dürfen unserer musikalischen Umwälzung, nachdem die Krise und das Tasten vorbei sind. Helfen könnte der Provinz nur die Presse. Aber gibt es jemanden, der hier die Wahrheit zu sagen wagt? Und der sie druckte? Die Clique ließe ihn erbarmungslos verhungern.

Mai 1927

## Ungleiche Brüder

Heinrich Strobel

Die musikalische Sektion der *Preußischen Akademie der Künste* berief inzwischen zwei neue Mitglieder: Igor *Strawinsky* und Richard *Wetz*. Den bahnbrechenden Führer der neuen Musik und den in seinen Grenzen gewiß schätzenswerten Spätling der Neuromantik. Die Wahl beweist die Unmöglichkeit der gegenwärtigen Zusammensetzung der Akademie. Entweder ist die Berufung in die Akademie lediglich die staatliche Bestätigung für die Erreichung einer gewissen Altersgrenze, unbeschadet der Originalität und allgemeinen Bedeutung des kompositorischen Schaffens, oder sie ist die höchste staatliche Auszeichnung für die wirklich schöpferischen Musiker der Zeit, die sich zu positiver Arbeit zusammenfinden. Ein Kompromiß zwischen beiden Prinzipien führt zur Verwaschenheit, zu einem Zerrbild. Eine Akademie, in die zugleich eine große und originale Persönlichkeit wie *Strawinsky* und eine für das künstlerische Gesicht der Gegenwart völlig belanglose Epigonenerscheinung wie *Richard Wetz* gewählt werden kann, ist eine nicht lebensfähige, unproduktive Institution.

März 1928

*Strawinsky* hat soeben sein „Requiem“ beendet.

Juni 1928

Tagesmeldungen zufolge hat die Direktion der *Wiener Staatsoper* fünf Mitgliedern der *Philharmoniker* die nebenberufliche Tätigkeit als Jazzmusiker untersagt, da eine solche mit der Würde des Hauses nicht in Einklang stehe.

Januar 1928

Fünf Mitglieder der jungen ungarischen Komponistengeneration haben sich zu einer freien Vereinigung „*Moderne ungarische Musiker*“ zusammengeschlossen. Die Vereinigung, die mit ihrem ersten Konzertabend unerwartet großen Erfolg hatte, will durch Aufnahme moderner Komponisten zum repräsentativen Institut der jungen ungarischen Musik werden, da sich bisher keine ungarische Sektion der *I. G. N. M.* bilden konnte.

Februar 1928



Die Krise des Operntheaters ist eine Krise der Opernform und der Operndarstellung. Während sich das Schauspieltheater in den Jahren nach dem Kriege revolutionierte und neue Probleme behandelte, während sich der Aufführungsstil erneuerte, versank die Oper in bequemer Konvention. Während sich das Schauspieltheater in enger Beziehung zu den geistigen Umwälzungen der Gegenwart umformte, wurde die Oper als Ganzes von den neuen Strömungen nicht berührt. Ihre wenigen schöpferischen Vorstöße in Zeitnähe blieben unbeachtet. Der Theaterbesucher, von jeher an geistige Anspannung gewöhnt, erlebte mit gesteigerter Aktivität. Der Opernhörer, geistiger Auseinandersetzung immer mehr entwöhnt, ließ sich von einer absterbenden Form benebeln und berauschen. Er blieb passiv. Oper trat in einen immer weiter aufklaffenden Gegensatz zum Theater. So konnte es kommen, daß sich hier eine Dramaturgie und eine Darstellungspraxis konservierte, die in keinem Schauspieltheater mehr möglich wäre. Das Veraltete, Hohle, Aufgeputzte nannte man geringschätzig „opernhaft“. Für den geistigen Menschen bedeutet Oper oft soviel wie Kulissenplunder und Gefühlsschwimmerei.

Es bleibt das Verdienst Klemperers, mit äußerster Konsequenz die Erstarrung des Operntheaters durchbrochen zu haben. Als er vor anderthalb Jahren die Leitung der Krolloper übernahm, wußte er, daß es sinnlos ist, in der herkömmlichen Art weiter Oper zu spielen. Erneuerung, Aktivierung von Grund auf: das allein kann die Gattung für eine lebendige Kunstpflege retten. Damit ergaben sich die Ziele: Aufführung aller zeitgenössischen Werke, die eine neue Lösung des Formproblems erstreben. Reinigung der älteren Meisterwerke von einer lächerlich gewordenen Aufführungstradition. Modernisierung der Darstellung. Neugestaltung des Operntheaters aus der sich formenden neuen Musikanschauung — „Entoperung“.

Anderthalb Jahre Krolloper legen Zeugnis von Klemperers zielbewußter Arbeit ab. Gewiß wurden Fehler gemacht. Gerade in letzter Zeit ließ man sich auf Kompromisse ein. In „Carmen“ wurde vor den großartigen, unopernhaften Dekorationen Nehers ein ganz konventionelles Spiel gezeigt, eine „Fledermaus“-Einstudierung sank zu provinzieller Abgegriffenheit herab. Aber die entscheidenden Taten heben sich um so stärker ab: der Eröffnungs-Fidelio, der wie ein Orkan über sattes Operngenießertum hereinbrach. Don Giovanni, der Strawinskyabend, Cardillac, Geschichte vom Soldaten und jetzt die hinreißende, aufrüttelnde Wiedergabe des „Fliegenden Holländer“. Man setzt sich mit Problemen auseinander, man scheut das Experiment nicht. Und hinter allem wirkt die am Werk sich verzehrende, musikbesessene Persönlichkeit Otto Klemperers. Die Städtische Oper schleppt Mittelmaß und Gestrigkeit weiter. Unter den Linden macht man kostspielige, prunkende Oper. Aber hier bei Klemperer leistet man produktive Arbeit.

Klemperer geht beim „Holländer“ ähnlich vor wie seinerzeit beim „Fidelio“. Ein frischer Wind bläst Staub und Flitter weg. Die Partitur, die Szene, das Kostüm: alles wird erneuert. Klarheit, Sauberkeit ersetzt den das Werk überwuchernden romantischen Illusionismus. (Nicht, daß etwas gegen die Romantik des Holländers geschähe. Im Gegenteil: noch nie wirkte die Oper so unheimlich, unwirklich, gespenstisch. Nur jene zweifelhaften Stimmungsmittelchen der herkömmlichen Oper werden abgestoßen. *Dülbergs* Bilder sind in ihren klaren architektonischen Umrissen wunderbar durchdacht. Das plötzliche Auftauchen des riesigen Holländerschiffs aus dem Dunkel, die fahlen Farben der Spinnstube — das romantische Wesen der Oper ist mit zeitgemäßen Mitteln erfaßt. „Der Holländer“ wurde nicht entromantisiert, sondern entopert. Demgemäß hält man, vielleicht die bedeutendste Tat, auch die Kostüme einfach und wahr<sup>1)</sup>. Die peinliche Niedlichkeit der Spinnermädchen ist verschwunden. Nicht mehr quälen sich ältlich-kokette Frauen in Stöckelschuhen und weißen Häubchen mit einem nie funktionierenden Spinnrad ab — um Mary drängen sich diese Mädchen eng zusammen, in einfacher Arbeitskleidung, in farbigen Pullovern. Hinten

<sup>1)</sup> Die „Allg. Musikzeitung“ schreibt: „Der natürlich bartlose Holländer schaut aus wie ein bolschewistischer Agitator, Senta wie ein fanatisch exzentrisches Kommunistenweib. Erik im wüsten Haarschopf und im Woll-sweater wie ein Zuhälter.“



Die „Militärkapelle  
Minimax“  
beim Morgentraining  
(Amar=Quartett).  
Donaueschingen  
Anfang der  
zwanziger Jahre

lehnt Senta am Fenster, bleich, den stieren Blick auf das Bild gerichtet, springt plötzlich auf, mitten in den Kreis der Arbeiterinnen hinein und singt, halb am Boden, in höchster Ekstase ihre Ballade. (Moje *Forbach* als Senta: innerlich, ergreifend, nie pathetische Heroine). Und ebenso kommen aus Dalands Schiff keine Opernstatisten mit schlechtsitzenden Schlapphüten und falschen Bärten, sondern wirkliche Seeleute. Der Holländer ist kein dämonisch-schöner Herzensbrecher, sondern eine düstere, bleiche Gestalt in schwarzem Mantel.

Wie Klemperer schon früher Künstler heranzog, die sich im modernen Schauspieltheater bewährt hatten, so gibt er diesmal die Regie dem bei Jeßner tätigen *Jürgen Fehling*. Er operiert ein bißchen viel mit symbolischen Lichtern, er spielt zu sehr mit dem Wechsel der Stellungen. Aber die Gesten sind doch überall vereinfacht, das hohle Mimenpathos ist ausgetrieben.

Klemperer greift auf eine ältere Fassung des „Holländer“ zurück, in der die Erlösungsmusik am Schluß der Ouvertüre wie am Schluß der Oper fehlt. Die Instrumentation ist härter, dynamische Akzente sind schärfer. Das kommt Klemperers Idee entgegen. Er intensiviert, besonders in den beiden letzten Akten, die Dramatik der Musik in unerhörter Weise, er spannt die rhythmischen Energien bis zum Äußersten. Die Chöre hat man noch nie so elementar und wuchtig gehört. Eine durchgehende Steigerungslinie gliedert die Nummern ineinander. Mehr als eines der früher erneuerten Werke zwingt der „Holländer“ zur Beschäftigung mit dem Problem der Gefühlsdarstellung, das zu einem brennenden Problem der Musik überhaupt geworden ist. Klemperer nimmt Melodie als Spannungsausdruck. Er meidet das Weiche und Klangschwelgerische. Seine Interpretation ist ausdrucksge-spannt, aber nicht gefühlvoll. Er verzichtet auf die sinnliche Reizwirkung, um die rein musikalische zu erhöhen.

So fremd uns die Ideologie der Erlösungsoper ist — hier wird Wagner so dargestellt, daß er von der Musik aus den heutigen Menschen unmittelbar berührt. Die Erneuerung ist am schwierigsten Beispiel verwirklicht. Es ist aktuelles Operntheater.

Und gerade weil es aktuelles Operntheater ist, fiel ein Teil der „zünftigen“ Kritik mit einer selten erlebten Gehässigkeit und Demagogie über diese Inszenierung her. Eine Diskussion über sie wäre fruchtbar, wenn vernünftige Einwände erhoben würden. Man kann gewiß in der Aufführung manche Inkonssequenzen nachweisen, man kann manches gegen das Prinzip der architektonischen





„In Eurer Größe wißt Ihr alles!“

Otto Klemperer, der die Erstaufführungen des „Cardillac“ in Wiesbaden und Berlin leitete, und Paul Hindemith.

Zeichnung von Willy Strecker.

Stilisierung bei Wagner vorbringen. Das würde zu der schwierigen und noch lange nicht gelösten Frage führen: Wagner und das moderne Operntheater? Und schließlich zu dem Problem: Wagner und wir, was hat uns seine Kunst zu sagen? Aber keiner der Gegner denkt daran. Man versucht eine künstlerische Leistung mit leerem Geschimpfe, mit tönenden Phrasen wie „Wagner-Schändung“, „Kulturschwindel großen Stils“ und endlich mit politischen Redensarten totzuschlagen. Es ist der Ton eines Leitartikels, wenn man in der Kritik einer rechtsstehenden Zeitung liest:

„Somit hat die Minierarbeit gegen die deutsche Kunst unter staatlicher Aufsicht ihren Höhepunkt erreicht . . . Wir kennen die Einstellung der Herren Klemperer und Gen., die in enghorizontigem Fanatismus eine Richtung vertreten, die weit abführt von den Idealen, deren Pflege in dieser Zeit dem deutschen Volke besonders not tut und unseren in diesen Dingen maßgebenden Behörden am Herzen liegen sollte. Was aber Herr Otto Klemperer mit dieser Versudelung einer deutschen Oper begangen hat, läßt das Maß nun überlaufen . . . Hier handelt es sich um gewissenlose Vergiftungsversuche, auf die es nur eine Antwort gibt: Hinaus mit den Schädlingen!“

Der durch die politische Haltung der Zeitung bedingte Kampf gegen die derzeitige preußische Regierung wird von denselben Leuten unbedenklich in die Kunstkritik übernommen, die sich sonst am lautesten über Vermengung künstlerischer und politischer Momente empören. Es ist eine nicht mehr zu unterbietende Unsachlichkeit und Ungeistigkeit des kritischen Kampfes. Auf keinem Gebiete der Literatur wäre dieses Niveau denkbar. Durch Böswilligkeit allein ist es nicht zu erklären, so wesentlich auch diese Motive sein mögen (etwa wenn der stürmische Erfolg der Holländeraufführung an einer anderen Stelle in „eisiges Schweigen“ umgefälscht wird). Der tiefere Grund ist die Ahnungslosigkeit der zünftigen Musiker von dem, was heute in der Kunst vorgeht, ist Isolierung der „Tonkünstler“. Wir kommen damit zu den oben ausgesprochenen Gedanken zurück. Immer noch leben die Musiker als Kaste für sich in einer Welt, um die sie sich nicht kümmern. Immer noch meinen sie, auf das zunftmäßige Wissen käme es an, das in Wahrheit

selbstverständliche Voraussetzung ist oder wenigstens sein sollte. Weil Wagner „Schleierprospekte“ verlangte, verlangen sie auch „Schleierprospekte“, und weil sie Opernromantik nur als dekorativen Flitter kennen, so fordern sie ihn immer wieder mit einer stumpfen Beharrlichkeit. Das alles ist nur möglich, weil der „Tonkünstler“ keine Ahnung vom Theater der Gegenwart hat, weil er nie heraus kommt, weil er sich wohl zum soundsovielen Male die Waldsteinsonate, aber nicht die „Dreigroschenoper“ anhört, weil er lieber sein „Fachblatt“ liest als in den Film „Sturm über Asien“ geht, weil er (wie ein Literat treffend sagte) immer noch in der Makartzeit lebt. Die Isoliertheit des Musikers ist auch der Grund, warum gerade bei ihm Erneuerungsversuche der Oper, wie sie Klemperer erstrebt, auf Verständnislosigkeit und Widerspruch stoßen.

Februar 1929

## Die Kunst der Geräusche

Luigi Russolo

Luigi Russolo führte kürzlich in einem Konzert an der Pariser Sorbonne seine neue Erfindung, das Rumorharmonium, einem zahlreichen Auditorium von Musikern vor, das die ungewohnten musikalischen Eindrücke mit Interesse und Beifall aufnahm.

### 1.

Das Leben im Altertum war überall Ruhe. Im 19. Jahrhundert, mit der Erfindung der Maschine, entstand das Geräusch. Heute triumphiert das Geräusch und beherrscht die Nerven (Empfindsamkeit) des modernen Menschen. Die alte Musik erstrebte und erreichte die Reinheit und Süße der Töne und suchte in wohl lautem Mehrklang dem Ohre zu schmeicheln. Die moderne Musik wird immer komplizierter und bindet die mißklingendsten, fremdesten und dem Ohr härtesten Töne zusammen. So nähern wir uns mehr und mehr dem eigentlichen *Geräusch-Ton*.

Diese Evolution der Musik läuft parallel mit dem Aufschwung der Technik. Maschinen arbeiten gemeinsam mit den Menschen. Nicht nur in den tosenden Mauern der Großstadt, sondern auch in die Stille der ländlichen Zurückgezogenheit hat die Maschine den Widerstreit der verschiedensten Geräusche getragen, so daß der Ton in seiner dürrtigen Einförmigkeit keine Empfindungen mehr wach rüft.

Um die Empfindlichkeit unserer Nerven zu erregen und zu steigern, entwickelt die Musik die vollkommenste Polyphonie und erzielt eine größere Vielfältigkeit der Orchesterfarben durch die gefährlichsten Dissonanzenfolgen. So bereitet sie das Zustandekommen des *musikalischen Geräusches* von ungefähr vor. Diese Weiterentwicklung nach dem „Geräushton“ hin war früher nicht möglich. Das Ohr eines Menschen aus dem 17. Jahrhundert wäre nicht imstande gewesen, die Eindringlichkeit der Disharmonien zu ertragen, die gewisse Akkorde unseres heutigen Orchesters (das an Zahl der Ausführenden dem damaligen dreimal überlegen ist) hervorrufen. Unser Ohr dagegen findet Gefallen an ihnen, da es durch das moderne Leben mit seinen unzähligen, verschiedenen Geräuschen dazu erzogen ist, und verlangt nach immer stärkeren Gehörsempfindungen. Andererseits ist der musikalische Ton in der qualitativen Verschiedenheit der Klangfarben zu sehr beschränkt. Das komplizierteste Orchester wird auf vier oder fünf Klassen von Instrumenten reduziert, die sich in der Klangfarbe voneinander unterscheiden: Streich- und Zupfinstrumente, Holz- und Blechbläser und Schlagzeug. In diesem kleinen Kreise müht sich die Musik vergebens, neue Farbenmöglichkeiten zu schaffen.

Es ist an der Zeit, diesen engen Zirkel der reinen Töne zu durchbrechen und die *unendliche Vielfältigkeit der Geräusche* zu erobern.

### 2.

Die Akustik, unter den physischen Wissenschaften zweifellos die am wenigsten fortgeschrittene, hat sich ausschließlich dem Problem der reinen Klänge gewidmet und das Studium der Geräusche



vollkommen vernachlässigt. Man hat geglaubt, die Klänge von den Geräuschen deutlich trennen zu müssen, eine Auffassung, die vollkommen unberechtigt ist. In einem meiner Bücher, „L'arte dei rumori“ (1916 erschienen), habe ich ausführlich bewiesen, daß der wahre und fundamentale Unterschied zwischen Klang und Geräusch einzig darin besteht, daß das Geräusch weit reicher an Obertönen ist als der Klang im allgemeinen.

Diese Obertöne eines Geräusches sind meistens viel stärker als die, welche einen Ton begleiten. Wie die Obertöne immer einen dominierenden Grundton begleiten, so hat das Geräusch seinen Ton.

Aus diesen Gründen habe ich vor zwölf Jahren begonnen, neue, im Klang verschiedene und bisher unbekannte Instrumente zu bauen, um unser farbenarmes Orchester von heute zu bereichern. Es ist mir gelungen, solche Instrumente zu schaffen, indem ich den verschiedenen Geräuschen in Natur und Leben nachging. Ich habe sie Heuler, Knisterer, Summer, Brummer, Quaker, Gurgler und Zischer genannt. Mit diesen „Geräuschtönern“ (italienisch „Intonarumori“, französisch „Bruiteurs“) habe ich in Mailand, London und Genua im Jahre 1914 und in Paris 1921 Konzerte gegeben. Während meiner weiteren Studien und Forschungen habe ich diese verschiedenen Geräuschtöner vervollkommenet und kürzlich in einem einzigen Instrument vereinigt, dem ich den vom Lateinischen abgeleiteten Namen „Rumorharmonium“ gegeben habe.

Dieses Instrument hat die Form eines gewöhnlichen Harmoniums mit zwei Baßpedalen. An Stelle der Klaviatur sind sieben verschiebbare Hebel auf einer bestimmten Einteilung angebracht, die den verschiedenen Abständen der diatonischen und chromatischen Tonleiter entsprechen. Jeder dieser Hebel dient einem verschiedenen Geräusch und durch ihre Verschiebung erhält man alle Töne der diatonischen und chromatischen Tonleiter in einem Timbre, der sich von allen bisher im Orchester bekannten Klangfarben unterscheidet.

Nicht allein Ganz- und Halbtöne kann man auf diese Weise erzeugen, sondern auch kleinere Bruchteile des Halbtones, Viertel- und Achteltöne, kurz alle Möglichkeiten des enharmonischen Systems.

### 3.

Die Konstruktionsstudien haben mich auf dem Gebiete der Enharmonik zu den definitiven Schlüssen geführt, aus der materiellen Herstellbarkeit ein vollkommenes musikalisches System abzuleiten.

Meine Schlüsse finden ihre Bestätigung in der physischen Erkenntnis, daß die Enharmonik in der Natur vorhanden ist; in der praktischen Erkenntnis, daß sie in materieller Form realisierbar ist, und vollends in der künstlerischen Erkenntnis, daß mit der Beschränktheit des künstlichen Halb- und Ganztonsystems aufgeräumt werden muß. Es ist wirklich an der Zeit, daß sich das Reich der Töne durch all die unendlichen Möglichkeiten der Nuancen bereichere, die zwischen zwei Tönen liegen, um so zu den letzten, bis heute unbekannten musikalischen Sinneseindrücken zu gelangen.

Eine Tatsache vor allem steht fest, alle Klänge und Geräusche, die die Natur hervorbringt, verändern den Ton (ich spreche natürlich von Tönen und Geräuschen, die eine gewisse Dauer haben) durch eine *enharmonische Tonsteigerung* und nicht durch Tonsprünge. So heult der Wind in einer vollkommenen, steigenden und fallenden Tonleiter. Diese Tonleiter ist weder diatonisch noch chromatisch, sondern enharmonisch.

Ebenso finden wir, wenn wir von den Naturgeräuschen zu der unendlich reicheren Welt der Maschinengeräusche übergehen, daß alle Geräusche, die durch rotative Bewegungen hervorgerufen werden, in ihrer Tonzu- und -abnahme immer enharmonisch sind. Diese Tonzu- und -abnahme steht natürlich in direktem Verhältnis zur Zu- und Abnahme der Schnelligkeit. Beispiele: der Dynamo und der elektrische Motor.

Vor fast dreihundert Jahren hat Rousseau in seinem Werk über den Ursprung der Sprache geschrieben, „daß die Melodie an Ausdruckskraft und Eindringlichkeit eingebüßt hat, seitdem sie

sich nicht mehr von Tonfall und Modulation führen läßt, sondern sich mit der Berechnung von Intervallen abgibt“. Zu welcher unerhörten Feinheit könnte man gelangen, wenn alle Instrumente nicht über wenige enharmonische Möglichkeiten unseres temperierten Tonsystems, sondern über alle Nuancen zwischen zwei Tönen, ohne Unterbrechung der Kontinuität, verfügen würden, wie es bei den Geräuschen des Rumorharmoniums möglich ist.

Wir müßten zu einer vollkommen dynamischen und horizontalen Harmonieform gelangen im Gegensatz zur gegenwärtigen, die vertikal ist und bei der Modulation immer auf größere oder kleinere Sprünge angewiesen ist. Solche Zukunftsmöglichkeiten, denen keine Grenzen gesteckt sind, zu realisieren, bleibt einer Nachwelt vorbehalten. Wenn ich mit meinen Arbeiten und meinen Instrumenten auf den Weg gewiesen habe, werde ich mich glücklich schätzen.

Januar 1928

## An die Deutsche Sektion der I.G.N.M.

Heinrich Strobel

Lieber Herr Butting!

„Euch macht Ihr's leicht, mir macht Ihr's schwer“, möchte ich Ihnen nach der Rückkehr von Lüttich und Brüssel mit den Worten unseres verehrten Hans Sachs zurufen. Sie entledigten sich in Frankfurt Ihrer Jurorenpflicht und verzichteten auf das Fest. Wir aber fuhren ahnungslos nach Belgien, in der Hoffnung, auf westlichem Boden neue westliche Musik kennenzulernen und unsere Kenntnisse wie unsere freundschaftlichen Beziehungen zu erweitern. Wir versprachen uns einiges von dieser internationalen Veranstaltung auf französischem Boden. Wir glaubten einen Schritt weiterzukommen in der Verständigung zwischen den beiden (immer noch) entscheidenden Kulturvölkern des alten Europa. Es tut mir leid, daß Sie nicht dabei waren. Nicht nur aus persönlichen Gründen, die hier auszuschalten haben, nein, vor allem aus sachlichen. Sie hätten als das deutsche Mitglied der Jury die Enttäuschung Ihrer Landsleute, Sie hätten den deprimierenden Eindruck dieses Festes miterleben müssen. Dann würden Sie verstehen, warum ich mich diesmal nicht mit der üblichen Kritik begnüge, sondern in einer viel persönlicheren Form an Sie, an den Vorstand der deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik appelliere.

In Lüttich gab es vier offizielle Konzerte der Gesellschaft und um sie herum eine Menge anderer Veranstaltungen, die, ich weiß nicht unter welcher Verantwortung, das Programm auffüllen sollten. In diesen inoffiziellen Abenden ging es kunterbunt genug zu: alte Musik, katholische Liturgie, Lütticher Rokoko von phantastischer Anspruchslosigkeit und sog. Neue Musik. Die Verbindung des Festes mit dem ersten Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft mag die Programmverwirrung noch gefördert haben. Aber von der Musikwissenschaft, die ihre kleinen Probleme und Problemchen wälzte, habe ich hier nicht zu sprechen. Ich will mich auf unser Musikfest beschränken. So planlos die inoffiziellen Konzerte angelegt waren: es gab da wenigstens ein paar künstlerische Eindrücke. Wir hörten das wunderbare Pro-Arte-Quartett im Brüsseler Palais des Beaux Arts, einem respektablen neuen Konzerthaus, das in einer für den Westen so typischen Weise den traditionellen Klassizismus und die moderne Gradlinigkeit zu verbinden sucht, allerdings ohne zu einer völlig befriedigenden Lösung zu gelangen. Wir hörten noch einmal das grandiose Vierte Quartett von Bartók und ein temperamentvoll hingeschmissenes Quintett von Martinu, wir hörten eine Bearbeitung von Milhauds „Création du monde“ für Klavierquartett, welche die symphonische Struktur dieser Musik zwar deutlicher hervortreten läßt, aber naturgemäß der farbigen Reize der Originalpartitur entbehrt. Wir hörten als Einleitung des Festes eine Militärmusik der hervorragenden Brüsseler „Guides“ mit Tochs und Hindemiths Blasstücken und der Bläusersinfonie, die Strawinsky zum Andenken an Debussy geschrieben hat, daneben freilich auch ganz mindere belgische Programmmusiken. Wir hörten, und das, glaube ich, war die einzige internationale Tat dieses Festes, im Aachener Stadttheater Alban Bergs „Wozzeck“. Die romantischen



Gäste lernten eine der bedeutendsten deutschen Opern kennen. Und wenn sie zu Anfang auch etwas befremdet waren, am Schluß dankten sie mit herzlichem Beifall für die Aufführung, die als stärkste Anspannung der an der deutschen Grenze zur Verfügung stehenden Kräfte unbedingt Anerkennung verdient. (Weniger Anerkennung verdient die politisierende Einleitungsrede des Intendanten Strohm.) Als Sonderveranstaltung war auch eine Aufführung der „Orestie“ von Milhaud und des neuen Psalms von Roussel in Antwerpen angekündigt. Daß sie unterblieb, war für uns Deutsche doppelt bedauerlich, da uns auf diese Weise die einzige Möglichkeit genommen wurde, ein modernes französisches Werk zu hören.

Nehmen wir das schöne Trio von Roussel aus, ein Meisterwerk duftiger französischer Kunst, vom Impressionismus berührt, aber doch modern in der selbständigen Stimmigkeit der drei Instrumente, nennen wir auch noch die Serenade von Casella in einem durch „Pulcinella“ hindurchgegangenen italienischen Klassizismus, der allerdings verteuft nach Reaktion aussieht — alles andere war im besten Fall Belanglosigkeit. In dem sauberen Streichquartett von Huybrechts, in dem weit trockeneren Quintett von Jirak oder in Waagenaars Sinfonietta wird man die anständige Gesinnung schätzen, in Karel Habas Septett kann man sogar hinter aller Grübelei einen Ausdruckswillen von eigenartiger Schwere erkennen. Aber lärmende Programmstücke wie Marcel Poots „Triomphe de l'espace“ oder Mihalovicis „Start“, talentlose Quälereien wie Stimmers Kammermusik mußten an dieser Stelle geradezu provozierend wirken. Und die beiden deutschen Stücke, dieses verkrampt polyphone Präludium von Pepping, die nach gutem Anfang sanft versickernde Suite von Rathaus, sind das wirklich repräsentative Arbeiten der jungen deutschen Musik?

Sie werden mir zugeben, lieber Herr Butting, daß sie es nicht sind. Und Sie werden weiter zugestehen, bei Ihrer genauen Kenntnis der internationalen Situation, daß dieses Lütticher Programm in keiner Weise bezeichnend war für die musikalische Weltsituation. Sähe die Musik wirklich so aus, wie es nach dem Lütticher Fest scheint, dann sollten wir alle schleunigst einpacken. Es wäre zum Ver zweifeln. Ich bin keineswegs der Meinung, daß dauernd die Prominenten und die Durchgesetzten aufgeführt werden sollen. Dazu halte ich das Experiment für viel zu wichtig, gerade in dieser Zeit der neu ausbrechenden geistigen Bequemlichkeit. Man soll ruhig die Außenseiter auf führen. Hauers Violinkonzert war durchaus an der rechten Stelle. (Es hätte nur besser gespielt werden müssen. Wer es in Berlin unter Scherchen gehört hatte, erkannte es nicht wieder. Mit Mossolows „Fonderie d'acier“, mit diesem gut photographierten Lärm eines Stahlwerks ging es nicht anders.) Aber die internationalen Feste dürfen kein Hort für alle Mittelmäßigen, für alle Talentlosen werden, die sonst keine Möglichkeit haben, sich wichtig zu machen.

Wir wollen uns nichts vortäuschen. Heute dominiert das Mittelmäßige mit erschreckender Ausschließlichkeit. Als wir vor Jahren in Salzburg und Prag zusammenkamen, war wirklich die ganze „Neue Musik“ da. Damals spiegelten die Feste wirklich die internationale Situation. Heute sind die entscheidenden Persönlichkeiten der modernen Musik an der Gesellschaft desinteressiert. Ich gebe gern zu, daß die deutsche Sektion mit ihren zahlreichen Ortsgruppen in der Provinz noch wichtige Arbeit leistet, eine Arbeit, die nicht zuletzt Ihren Bemühungen zu danken ist. Aber wie sieht es in den anderen Ländern aus? Eine gefährliche Inzucht wird getrieben, und die Folge davon ist dann das Lütticher Programm. Eine ihrer Verantwortung bewußte Jury hätte dieses Programm überhaupt nicht durchgehen lassen dürfen. Sie hätte den Mut finden müssen, zu sagen: das Material ist zu schlecht, wir verzichten auf das Fest. Das hätte vielleicht Konflikte hervorgerufen. Aber diese Konflikte werden nicht zu vermeiden sein, will die I.G.N.M. nicht in kurzer Zeit völlig erstarren. Sie werden mir nun entgegnen, lieber Herr Butting: die Feste sind ja nicht die Hauptsache, Hauptsache ist die gegenseitige Fühlungnahme, der geistige Austausch. Aber mit wem soll man Fühlung nehmen? Sehen Sie, das ist der wunde Punkt. Diese Feste sind ja längst nicht mehr Treffpunkt der jungen Musiker. Da sind ein paar Privatinteressenten, die zufällig kommen, weil sie aufgeführt werden. Dort ist der Rest einer ehemals stattlichen kritischen Garde, der aus Anhänglichkeit erscheint und sich langweilt. Da ist Herr Dent und dort Herr Prunières, und jeder hat einen

kleinen Kreis von Anhängern um sich. Aber wo ist die moderne Musik? Wo waren die jungen Franzosen, die wir kennen lernen sollten? Man wird sich über ihr Fernbleiben nicht wundern, wenn man weiß, daß Frankreich auf diesem Fest mit Florent Schmitt und Roussel vertreten war, mit Komponisten der Generation Strauss.

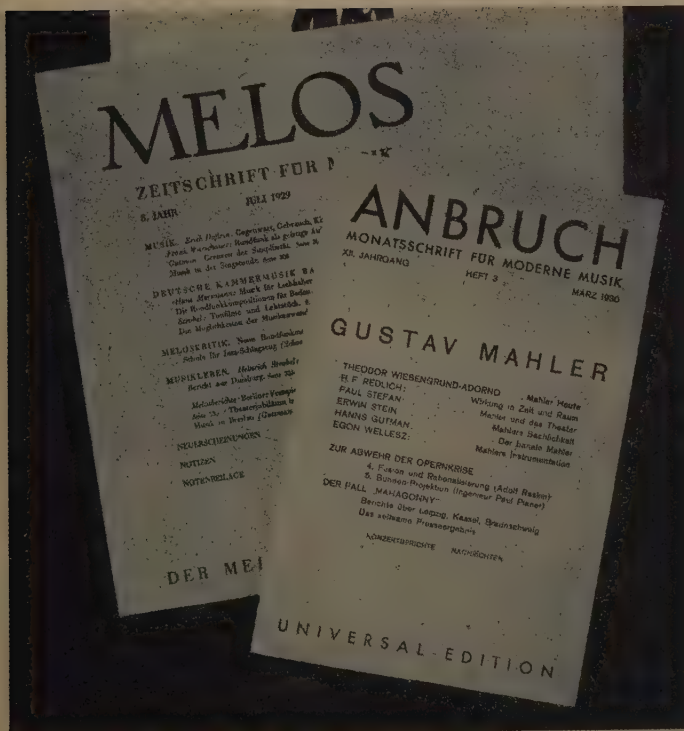
Ich spreche diese Tatsachen offen aus, gerade weil ich mich zur Idee der Internationalen bekenne, gerade weil ich weiß, wie notwendig eine internationale Organisation der Musik ist. In ihrer gegenwärtigen Gestalt droht sie jedoch zur Farce zu werden. Man muß endlich die Tatsachen sehen, man muß endlich die Erneuerung in Angriff nehmen. Man muß der I.G.N.M. endlich jene breite Basis schaffen, auf der sie allein produktiv sein kann.

In freundschaftlicher Verbundenheit

Ihr

Heinrich Strobel

Oktober 1930



In diesen Blättern wurde der Musikbolschewismus  
hochgezüchtet!

(„Entartete Musik“, Völkischer Verlag, Düsseldorf)

Trotz hinterhältiger Diffamierung mit falschen Schlagwörtern ist MELOS auferstanden, und aus dem „Anbruch“ wurde die „Reihe“.



Vor mir liegt ein Brief der Funkstunde Berlin, mitunterzeichnet von Herrn von Benda, dem Leiter der Konzertabteilung. Er ist an einen unzufriedenen Hörer gerichtet, der sich über ein ihm nicht zusagendes Programm beschwert hatte, offenbar, wie aus der Antwort hervorgeht, in einem nicht gerade liebenswürdigen Ton. Die Antwort soll zitiert sein, weil sie uns symptomatisch zu sein scheint für den Geist, der heute beim Berliner Rundfunk herrscht.

Sehr geehrter Herr!

Die Erstaufführung der „Nase“ von Schostakowitsch wird vielleicht nicht nur Ihnen, sondern vielen anderen Hörern fremd erschienen sein. Bekanntlich sind aber auch oft die Werke unserer früheren Meister, die heute allen geläufig sind, bei ihren Erstaufführungen als fremdartig abgelehnt worden. Unsere Generation hat daher auch die Pflicht und Aufgabe, sich mit den Werken der lebenden Künstler auseinanderzusetzen... Schließlich müssen Sie auch bedenken, daß die gesamte Bevölkerung an den Darbietungen des Rundfunks teilnimmt und daß unsererseits auch alle Geschmacksrichtungen berücksichtigt werden müssen. Sie werden auch verstehen, daß viele das, was Sie für Katzenmusik halten, mit großem Interesse anhören werden.

Wir begrüßen diese verständige Haltung der Funkgewaltigen auf das nachdrücklichste. Schon daß jeder derartige Brief beantwortet wird, ist sehr richtig. Es ist geeignet, den Hörer sozusagen zur Mitarbeit zu erziehen, ihm zu zeigen, daß seine Stimme gehört wird. Der Inhalt des Schreibens ist ebenfalls durchaus angemessen, und daß er nicht in den Ton des Beschwerdeführenden verfällt, sondern sachlich bleibt, erhöht die Wirkung. Die Funkstunde erhält ungezählte solcher Briefe. Gewiß hat auch die neuliche Vorführung von Schönbergs so schwieriger Oper „Von heute auf morgen“ viel Staub aufgewirbelt. Es muß den Hörern klargemacht werden, daß die nur an Tanz und Amüsement Interessierten nicht allein den Ausschlag geben können. Es muß den Verantwortlichen des Radios auch erlaubt sein, gelegentlich — und mit Sinn und Verstand natürlich — zu experimentieren. Tut der Rundfunk das nicht, so wird auch er unweigerlich ein Instrument der Volksverdummung, wozu der Tonfilm leider bereits herabgewürdigt ist. Die Berliner Funkstunde befindet sich in programmatischen wie in taktischen Fragen auf dem rechten Wege.

März 1930

Werner Egks Oratorium „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“ hat inhaltlich den Charakter eines Lehrstücks. Man darf ruhig aussprechen, daß dieses auch durch die Eindringlichkeit und Geschlossenheit der Form einzigartige Werk und die dahinterstehende Persönlichkeit die große Entdeckung der Münchner Woche war. Mag sein, daß noch Unfertiges daran ist (auch ließen die Kürzungen der Aufführung noch keinen abschließenden Eindruck zu); aber es ist in jedem Falle eine Musik von wirklichem Format. Die Polyrhythmik eines siamesischen Orchesters und die Kraft und Anschaulichkeit bachscher Linienzüge vereinigen sich darin in einer durchaus eigenen, auch bei Strawinsky nicht in solcher Weise vorgebildeten Art. Alles an dieser Musik schwingt; ihre Klangphantasie und ihr rhythmischer Antrieb dulden von Anfang bis Ende keinen Moment der Ermüdung.

Mai/Juni 1931

Der irische Nobelpreisträger Yeats hat ein Ballettstück „Im Kampf mit den Wellen“ geschrieben, ein Schauspiel-dialog mit Sprachchören und einer lyrischen Conference vermischt. Die Musik stammt von dem ameri-

kanischen Komponisten George Antheil. Die handelnden Personen treten in Masken auf. September 1929

Strawinskys „Renard“ wird zum ersten Male in tschechischer Sprache vom Nationaltheater in Brünn zur Aufführung gebracht.

Januar 1930

Eines eigenartigen Werbemittels zum erhöhten Besuch bedient sich zur Zeit das Stadttheater Aachen. In seinem Hauptportal wurde ein Lautsprecher angebracht, auf den nunmehr von musikalischen Aufführungen und Generalproben einzelne Teile übertragen werden.

Januar 1932

Das Lehrstück von Hindemith und Brecht wurde mit großem Erfolg von der Opernschule des Hochschen Konservatoriums im Südwestdeutschen Rundfunk aufgeführt. Was macht die Opernschule der Berliner Hochschule? Sie bringt in einer Festwoche den Fliegenden Holländer!

Juli 1931

# BRAUNES WETTERLEUCHTEN

## Weltkrise und Kunstkrise

Adolf Weissmann

Man strebt gegenwärtig danach, scheinbar abgenutzte Meisterwerke für die große Masse kunstethisch nutzbar zu machen. Zweierlei wird damit erreicht: eine Verbreiterung der Musikkultur und eine Vertiefung des Gegensatzes zwischen den Schöpferischen und der Masse. Der Schaffende, im tiefsten Wesen unbürgerlich, hat das tragische Los, für Bürger zu schaffen. Oder vielmehr: der Aufnehmende sucht die aufreizende Überraschungswirkung, die ein großes Werk hervorruft, in eine andere Wirkung zu verwandeln. Er will es zum Besitz seines Gefühls machen. Das kann nur durch Abschleifung des Niederwerfenden ins Harmonische geschehen. So zielt jedes Werk, aus schöpferischem Sturm geboren, am Ende auf Bürgerlichkeit hin. In der doppelt aufreizenden Musik stellt sich diese Wirkung am allerschnellsten ein. Wie weit unsere „Klassiker“ im Verwertungsprozeß nun schon gelangt sind, haben wir bereits gespürt. Die Verbreiterung der Musikkultur, gegeben durch die kunstethische Tendenz der Gegenwart, muß dieses Übel bis zur Unerträglichkeit steigern.

Damit ist aber auch die Fremdheit gegen alles Neue, Abseitige in den vielen, allzu vielen noch gesteigert. Ihr naturhafter Anarchismus muß unter solchen Umständen sich noch mehr absondern. Damit und durch die selbstverständlich gewachsene Neigung der großen Menge zu allem Handgreiflichen, Gegenständlichen, zum Kitsch wird eine unüberbrückbare Spaltung zwischen den wenigen und den allzu vielen erzeugt.

Und zu alledem tritt also die besondere Mentalität, die eine Fortsetzung der Kriegspsychose ist. Wie wenn es noch nicht genug des Unheils wäre, wird gegenwärtig der Kampf für nationale Kunst zum parteipolitischen Programm. Und nicht nur für nationale, sondern auch für konfessionelle.

Der imperialistische Wahn, der zugleich Revanchegelüste nährt und großzieht, verurteilt jede Kunst zum Stillstand. Das zeigt sich in Frankreich wie in Deutschland. Dort können die lärmhaft aufgemachten „Six“ oder Eric Satie die Erstarrung des Schöpferischen nicht übertünchen.

Bei uns aber treibt es zu vollkommener Kunstblindheit. Imperialismus, Revanchegelüst sind ja nur in völlig unkünstlerischen Menschen möglich. Aber kennzeichnend ist, daß der unkünstlerische Nationalismus mit hochmütigem Blick auf seinen Besitz, den eine ähnliche Geistesverfassung nie hätte schaffen können, eben die Erstarrung in nationaler Kunst als Mittel zur Gesundung unserer Seelen predigt. Den in völkischen Schutz- und Trutzbünden zusammengeschlossenen unschöpferischen Geistern sagen zu wollen, daß es uns not tut, gerade die Ententeproduktion für unser von Starrheit bedrohtes Schaffen zu verwerten, wäre umsonst. Vergeblich wohl auch darauf hinzuweisen, daß der deutschnationale Abgott Richard Wagner nur aus einer Zusammenfassung von west- und mitteleuropäischer Musikkultur mit allerhöchster Vermittlung des Weltbürgers Liszt seine gewaltige Kraft und Wirkungsreichweite geschöpft hat. Vergeblich wohl auch zu sagen, daß der Boykott „fremdstämmiger“ Künstler, der um sich greift, die Entblutung künstlerischen Nachschaffens hervorrufen muß.

Juni 1921



Die Berliner haben vor den Wienern nichts voraus? Doch. In ihren Mauern wären weder Kundgebungen musikalischen Kleinbürgertums denkbar wie die 10. *Deutsche Sängerverwoche*, die in diesem Sommer in Wien stattfindet, noch jene völkischen Demonstrationen, die dort zur Zeit gegen „Jonny“ losgelassen werden. Das Männergesangsvereinswesen ist eine typische Errungenschaft des 19. Jahrhunderts. Es hatte zur Zeit seiner Entstehung unbedingt kulturelle Bedeutung. Wir kennen auch heute noch eine Reihe künstlerisch wertvoller deutscher Chöre. Meist versandet der Männerchor jedoch in reaktionärer Spießbürgerlichkeit. Er kann gefährlich werden, wenn er sich wie in den letzten Jahren als Hüter deutscher Kunsttradition, als Hüter des deutschen Liedes aufspielt. Wenn der einzelne Männerchorist sich als Musiksachverständiger benimmt wie die klavierspielende Tochter. Man muß es sagen: an der Geschmacksverbildung des Bürgertums hat der Männerchor wenig rühmlichen Anteil. Typische Äußerung der vereinsmeienden deutschen Mentalität, wurde er allmählich zu einem kunst- und fortschrittsfeindlichen Prinzip — unbeschadet einiger gesanglicher Qualitätsleistungen. (Auch der Meisterschuß beim Schützenfest ist eine Qualitätsleistung.) Aus diesem Grund sind wir gegen den Männerchor. Ein Sängerfest könnte, sofern es mehr sein will als eine (vom deutschen Reichswehrministerium mit 60 000 Betten unterstützte) Kundgebung „nationaler“ Kreise, nur Berechtigung haben, wenn es sich mit aller Schärfe gegen dieses Prinzip wendet und die wenigen lebens- und aktivierungsfähigen Elemente der Männergesangsvereinsbewegung auf eine wirklich künstlerische und zeitbewußte Arbeit hinweist.

Februar 1928

## Sängerfest in Wien II

Diesen Sommer trafen sich in Wien die deutschen Sänger zu ihrem 10. Bundesfest. Es war eine stark besuchte Zusammenkunft, mit viel Gesang, Alkohol und Patriotismus, mit lauten Reden, eitel Begeisterung und respektabler Resonanz in bestimmten Kreisen. Eine politische Kundgebung und nicht zuletzt — Beweis dafür, daß gerade in einem Lager, das Andersdenkende nur allzuoft der leichtfertigen Verquickung künstlerischer oder politischer Faktoren bezichtigen will, diese Verquickung in bestem Schwange ist. Man kann sich freilich auf eine Tradition in dieser Hinsicht berufen. Der deutsche Männergesang war seit Bestehen an eine bestimmte politische Idee gebunden. Aber die Zeiten haben sich geändert, neue Kräfte, neue Mächte beherrschen die Gegenwart — die Mentalität der Sänger ist die gleiche geblieben, ist eher noch begrenzter geworden. Es entbehrt nicht der Lächerlichkeit, wenn in Jägerhemd und Loden eine aus der verhängnisvollsten Kriegspsychose bekannte Parole hervorgezerrt wird, wie „am deutschen Wesen müsse die Welt genesen“, wenn eine hohe Persönlichkeit bei offizieller Gelegenheit das Wien zur Zeit des Sängerfestes als den geistigen Mittelpunkt Deutschlands nennt. Dieses Programm, das, ein paar Werke von Schubert, die „Tageszeiten“ von Strauss und einiges Verstreute ausgenommen, in der Hauptsache teils belanglose, teils schlechte Liedertafelei umfaßte — Symbol deutschen Wesens, deutscher Kunst? Die Sänger Repräsentanten deutscher Geistigkeit? Hier muß man protestieren. Mit Kunst, mit Geistigkeit, mit Gegenwart hat das alles nichts zu tun. Nur durch Herauslösung der aktivierungsfähigen Elemente, durch systematische künstlerische Erziehung im Geist dieser Zeit wäre die Bewegung zu retten (ebenso die der Arbeiterchöre). Das haben selbst einsichtige Beurteiler aus diesen Kreisen längst zugegeben.

August 1928

## Kulturreaktion im Angriff

Eine Welle der Kulturreaktion geht durch Deutschland. In *Frankfurt* gibt es Stunk gegen Hasenclevers „Ehen werden im Himmel geschlossen“, in *Hamburg* gegen die „Verbrecher“ von Ferdinand Bruckner. Beide Male also in Städten, die früher auf ihren Liberalismus stolz sein konnten. Wenn sich Greifswald gegen die Dreigroschenoper wendet und sie nach der ersten Aufführung untersagt, so paßt das wenigstens zum Charakter dieser stockreaktionären Universitätsstadt.

Man wird sagen — Zufälligkeiten. Aber diese Zufälligkeiten häufen sich. Und schon sind Parteien des Preußischen Landtages mit einem Antrag auf dem Plan, der nichts anderes bezweckt, als die Wiedereinführung der Theaterzensur. Muckertum und moraltriefige Philisterei machen sich in erschreckendem Maße breit. Nationalistische Radauelemente versuchen die Theater zu tyrannisieren. Während im Wilhelminischen Kaiserreich Wedekinds Lulu-Tragödie unbeanstandet gegeben werden konnte, erhebt sich in der Republik dumpfige, muffige Frömmerei gegen ein harmloses Lustspiel von Hasenclever, gegen die Erneuerung des Theaters durch Werke wie die Dreigroschenoper oder Lampels „Revolt im Erziehungsheim“, ohne daß sie den Mut aufbrächte, die Stücke auch beim Namen zu nennen: in der Republik, deren Verfassung ausdrücklich die Freiheit der Kunst gewährleistet. Mit Bedauern stellt man fest, daß sich unter den preußischen Antragstellern auch die deutsche Volkspartei befindet, die sonst immer für geistige Liberalität eintritt.

Die Musiker werden sagen — das geht uns ja nichts an. Aber es geht alle an. Überall stößt die muffige Reaktion gegen moderne und aktive Bewegungen vor. In der großen geistigen Auseinandersetzung zwischen dem Heute und dem Gestern müssen alle zusammenstehen, die sich zum Jungen und Lebenskräftigen bekennen. Es darf keine Gleichgültigkeit und keine kleinlichen Parteiungen geben.

In diesem Zusammenhang taucht auch der Freiherr von Waltershausen in München auf. Die bayerischen Eigenstämme redeten sich wieder einmal die Köpfe heiß. Im Wortschwall gegen den undeutschen Berliner Geist schwang natürlich auch die Stimme des Akademiedirektors mit. „Berlin, das man das ‚Krematorium der deutschen Kultur‘ nennen könne, sei wie eine Lichtreklame, der die Motten zuflögen, und das sei das Geheimnis der Abwanderung der geistigen Kräfte nach Berlin“ — also spricht Waltershausen in München. Aber sein betriebsamer Ehrgeiz reißt ihn selber in den Mottenschwarm hinein, den er bekämpft. Man hört, daß er sich die Füße wund läuft, um in Berlin anzukommen, sei es auch nur gastweise. Schon sind Institutionen da, die ihm Gelegenheit geben, sich in der Reichshauptstadt als „Kulturwächter“ zu betätigen.

Weil wir gerade bei Berlin sind, so soll erwähnt werden, daß man sich dort nun auch dem internationalen Festspielbetrieb anschließen will. (In München und Bayreuth tut man das ja schon seit etlichen Jahren, ohne daß es, wie man sieht, der bodenständigen Mentalität geschadet hätte.) Die seit Jahren geplanten Festspiele finden dieses Frühjahr nun statt. Man rechnet natürlich vor allem auf Ausländer, und auf sie wird auch das Programm abgestellt sein. Also: repräsentative Sachen in den Opernhäusern, ein Monstrekonzert der Berliner und der Wiener Philharmoniker unter Furtwängler und als Hauptattraktion ein Gesamtgastspiel der Mailänder Scala unter Toscanini. Dagegen wurde das bereits angekündigte Gastspiel der Wiener Staatsoper in Berlin wieder abgesagt — anscheinend eine (echt wienerische) Revanche für Furtwängler. Klemperer wird um diese Zeit die Uraufführung der neuen lustigen Oper von Hindemith bringen, die nun den Titel „Neues vom Tage“ führt.

Januar 1929



Es schien, als ob auch im künstlerischen Meinungskampf ein sachlicher Ton sich durchgesetzt hätte, als ob man sich ernstlich um Klärung der Probleme, um deutliche Abgrenzung der Fronten bemühen wollte. Das Verschwinden der agitatorischen Schlagworte konnte allgemein festgestellt werden. Da taucht mit einem Mal wieder eine Wendung wie „Kulturbolschewismus“ auf — nicht etwa in einem Winkelblättchen, sondern an der sichtbarsten, an der verantwortlichsten Stelle, die sich überhaupt denken läßt: in einer programmatischen Erklärung der Reichsregierung. Und zu gleicher Zeit stößt aus allen Hinterhalten eine Offensive gegen die moderne Kunst vor, deren unsachliche Kampfesweise alles überbietet, was man auf diesem Gebiet je erlebte. Es ist die Rede von der Rettung der deutschen Kunst, von der Reinigung der öffentlichen Kunstpflege. War die deutsche Kunst in den letzten zwanzig Jahren gefährdet? Sehen wir einmal davon ab, wie schwer es selbst für den Fachmann ist, den Begriff deutsche Kunst zu umreißen — war nicht gerade im letzten Jahrzehnt eine Aktivität im deutschen Kunstleben zu spüren, auf die wir mit Recht stolz sein konnten, eine Aktivität, die auch jenseits der Grenzen Anerkennung und Bewunderung fand? Und selbst da, wo man sich allen Ernstes um neue Lösungen bemühte, etwa in der Berliner Kroll-oper, kam da die deutsche Musik zu kurz? Man darf daran erinnern, daß die epochalen Taten Klemperers vor allem die Aufführungen deutscher Meisterwerke waren: Fidelio, Don Giovanni, Cardillac, Zauberflöte, Holländer, Figaro!

Freilich: um die große deutsche Musik, die sich bis auf den heutigen Tag und gerade heute wieder als schöpferisch erweist, um dieses gewaltige Erbe, das den meisten kaum ahnungsweise bewußt ist, geht es in Wahrheit nicht in diesem neuen Kulturkampf, der von oben her begünstigt und gefördert wird. In Wahrheit geht es nur um die Ausschaltung alles dessen, was in logisch notwendiger Entwicklung seit Wagners Musikdrama produktiv, reproduktiv, pädagogisch an Neuem geschaffen wurde, geht es um die Abschnürung aller geistigen Anregungen von außen, die der deutschen Kunst von der karolingischen Renaissance an über die Rezeption der Gotik und der Antike bis auf den heutigen Tag entscheidende stilbildende Elemente zuführten. Es war stets die besondere Fähigkeit der deutschen Künstler, das Fremde aufzunehmen und es durch die deutschen Wesenskräfte zur höchsten geistigen Entfaltung zu bringen. Es war stets eine der schönsten Eigenschaften der Deutschen, daß sie Verständnis auch für das ihnen ursprünglich Wesensfremde besaßen, daß sie sich in die kulturellen Werte anderer Nationen völlig einfühlen konnten. Unsere eigene Kunst hat dadurch keinen Schaden erlitten.

So selbstverständlich es ist, daß man sich gegen eine blinde Ausländerei wendet, ebenso selbstverständlich ist es, daß man heute die Gefahren aufzeigt, die aus einem engherzigen Kunstnationalismus erwachsen müssen. Und dies um so mehr, als der Kulturkampf, der heute entbrannt ist, überhaupt nicht von den ewigen Manifestationen der deutschen Kunst ausgeht, sondern nur der künstlichen Hochzüchtung eines farblosen Epigontums dient. Man kann von einer Gegenrevolution der Zurückgebliebenen sprechen. Der Geltungstrieb der Mittelmäßigkeit steht hinter dieser mit vagen Schlagworten verbrämten „Erneuerungsbewegung“. Sie scheut sich nicht, mit Mitteln zu arbeiten, die im tiefsten Sinn als kunstfeindlich und unwürdig zu bezeichnen sind. Denn es ist heute so weit, daß nicht mehr die Leistung, die Qualität, sondern die „Art“ als Kriterium in künstlerischen Fragen dient. Die neuen Schlagworte sind deshalb so gefährlich, weil sie von der Kunst weg in den Bereich vergiftender Schnüffelei führen, weil sie einen niedrigen Machtkampf mit idealistischen Thesen vernebeln.

Muß man Einzelheiten zitieren? Jeder weiß, daß selbst für weite Kreise der Gebildeten nicht mehr die sachliche Leistung, sondern der Stammbaum ausschlaggebend ist. Die Diktatur dieser Meinung ist bereits so stark, daß Dutzende von deutschen Theaterleitern sich ihr unterwerfen — aus Angst um ihre eigene Existenz. Der Fall Oppenheim in Breslau, der vor einem halben Jahr immerhin noch eine Ausnahme war, hat sich inzwischen dutzendmal wiederholt. In Berlin wurde kürzlich eine (statutenmäßig überhaupt nicht zulässige) Bewegung gegen den Hochschuldirektor Schreker in-

szeniert. Sie galt natürlich nicht der (in ihrer pädagogischen Eignung gewiß anfechtbaren) Persönlichkeit Schrekers, sondern dem pädagogischen System, das durch Kestenberg und seine Mitarbeiter repräsentiert wird und das von geschichtlicher Bedeutung ist. (Dabei entbehrt es nicht der Komik, daß gerade die Leute, die durch Kestenberg hochgekommen sind, heute am lautesten gegen ihn schreien.) Eine andere Konsequenz der gegenwärtigen Situation: die Verschanzung der Programme gegen alle neuen und ausländischen Werke. Der Entwurf der Berliner Staatsoper für die nächste Spielzeit ist symptomatisch. Kein Werk eines jüngeren Autors — obwohl man in Hindemith einen Musiker besitzt, der die besten Traditionen deutscher Musik wieder aufnimmt. Kein Werk eines ausländischen Meisters — obwohl vorbildliche Aufführungen von Milhauds „Columbus“, von Janaceks „Totenhaus“, von Strawinskys „Oedipus“ jederzeit zur Verfügung stünden. Symptomatisch ist es schließlich auch, daß die Berliner Funkstunde mit keinem Werk des 50. Geburtstages von Igor Strawinsky gedachte — der immerhin der größte Musiker unserer Tage ist —, während sie dem Epigontum mit einem Mal freundlich aufhilft.

Verengung des geistigen Horizonts — das ist notwendige Folge der aktuellen kulturpolitischen Doktrinen. Aber fast noch schlimmer ist die Unsicherheit, die durch sie in alle künstlerischen Betriebe getragen wird und die jede sachliche Arbeitsgesinnung abwürgen muß. Es geht hier längst nicht mehr um die „Neue Musik“, die als Bewegung sowieso nurmehr ein schattenhaftes Dasein führt und die nurmehr in ihren großen Persönlichkeiten wirklich lebendig ist. Und es geht auch nicht darum, wie man im einzelnen zu Hindemith oder Bartók oder Strawinsky steht. Es geht nicht mehr um eine künstlerische Richtung, sondern um die künstlerische Gesinnung schlechthin. Es geht darum, ob sich in Zukunft die schöpferische Persönlichkeit noch frei entfalten, ob die naturnotwendige Entwicklung der Kunst ungestört fortschreiten kann, oder ob alles Geistige von einer skrupellosen Agitation zertrampelt werden soll.

Juli 1932

Das Braunschweigische Landestheater machte die Aufführung des Wozzeck davon abhängig, daß Alban Berg ein Attest beibrachte, in dem garantiert wird, daß er deutscher Staatsangehörigkeit und deutschstämmig sei. Alban Berg brachte dieses Attest bei.

März 1931

Der Dreigroschenoper-Film wurde von Minister Frick für Thüringen verboten. In der Begründung werden folgende Worte als „entsittlichend und verrohend“ bezeichnet: „Dort geht deine Frau mit einem Kerl los.“

März 1931

Wir erhalten folgende Resolution: „Die Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände verurteilt das in den letzten Wochen immer stärker sich fühlbar machende Eindringen unkünstlerischer Gesichtspunkte bei den Engagements der Bühnenmitglieder und bei der Gestaltung des Spielplans. Sie sieht in diesen Maßnahmen einen verhängnisvollen Eingriff kunst- und kulturfeindlicher Mächte in das deutsche Theaterleben. Sie protestiert nachdrücklich, daß konfessionelles oder weltanschauliches Bekenntnis maßgeblich sein soll. In der Kunst gilt allein der schöpferische Mensch.“

(Der Bühnenverein, der Spitzenverband der Intendanten, hat sich um eine Stellungnahme zu diesem fundamental-wichtigen Thema auf seiner Jahrestagung herumgedrückt.)

Juli 1932

„Kulturbolschewismus“ steht zur Zeit hoch im Kurs. Harmlose Geister beschwören ihn bei den lächerlich-

sten Gelegenheiten, wie aus folgendem Bericht der „Deutschen Richard-Wagner-Gesellschaft“ hervorgeht:

„Der kürzlich in Berlin uraufgeführte Gitta-Alpar-Film ‚Die oder keine‘ bringt u. a. eine Gaukler-Szene am Hofe eines exotischen Staates. Feuerfresser und Schwertschlucker zeigen hierbei ihre Künste. Zur musikalischen Untermalung ertönt, als der eine Gaukler Flammen speit, das Feuerzauber-Motiv aus der Walküre, und während das Schwert im Rachen eines anderen Jahrmarktskünstlers verschwindet, intoniert das Orchester Wagners Schwertmotiv. An einer anderen Stelle des Films wird ein von Gitta Alpar gesungenes Zitat aus dem Matrosenorchester des Fliegenden Holländers mit einem langweiligen Schlager kontrapunktiert.“

Gegen diese maß- und grenzenlose Wagnerverhöhnung erheben wir schärfsten Widerspruch, damit endlich einmal auch hier dem Kulturbolschewismus, der keinen Funken Achtung vor den geistig-seelischen Werten und Gütern des deutschen Volkes besitzt, ein „bis hierher und nicht weiter“ entgegengesetzt werde.“

Dezember 1932

Die Oper in Leningrad läßt augenblicklich durch den Dichter Boris Pasternak Wagners „Ring“ nach der Ideologie des Sowjetstaats *umarbeiten*, um die Tetralogie in dieser Gestalt zur Aufführung zu bringen.

November 1931

Diesem Heft liegt der Brief bei, den Dr. Heinrich Strobel an Dr. Dr. h. c. Ludwig Strecker anläßlich seines 75. Geburtstages am 13. Januar schrieb.



# MELOS

**ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK**

---

- ist seit der Gründung im Jahre 1920 durch Hermann Scherchen das Blatt der musikalischen Avantgarde
  - war daher in den Jahren 1934 bis 1945 verboten
  - steht seit 1946 mit dem Schriftleiter Heinrich Strobel wieder im Mittelpunkt der Neuen Musik
  - ist eine der führenden Musikzeitschriften der Welt
  - ist die einzige Zeitschrift, die sich allen richtungsweisenden Strömungen der Neuen Musik widmet
  - erscheint monatlich im Großformat mit Bildern und Notenbeilage und kostet im Jahresabonnement nur DM 14,—
  - Probehefte werden auf Anforderung kostenlos verschickt
- 

**MELOSVERLAG · MAINZ · WEIHERGARTEN**

## Wer interpretiert neue Musik?

Jede Zeile dieser Anzeigentafel kostet bei sechsmaligem Erscheinen für das ganze Jahr DM 6,40

### KLAVIER

Erika Frieser, Köln-Brück, Bruchfeld 8, Tel. 87 33 85 (Joachimsmeier)
Günter Louegk, München, Möhlstraße 30
Doris Rothmund, Mannheim, K. 4, 20, Tel. 2 66 38
Paul Traut u. Erika Frieser-Traut, Klavierduo, Köln-Weidenpesch, Drosselweg 22
Gotthold Heinz Weber, Reutlingen, Aispachstraße 16, Tel. 72 08. Klavier-Konzerte Bartók II, Ravel G., Françaix: Concertino. Frank Martin: Ballade, Rachmaninoff IV

### ORGEL

Eberhard Bonitz, Lingen (Ems), Schließfach 162, spielt Werke von David, Geiser und Hindemith
Herbert Schulze, Berlin-Spandau, Ev. Johannesstift, Telefon 37 26 47, Arbatsky (Passacaglia/Partita) / Krenek (Sonate) / H. W. Ludwig (Messe) / Milhaud (Préludes) / Reda (Choralkonzert III) / Weyrauch (Sonate)

### VIOLINE

Lothar Ritterhoff, Kiel, Feldstraße 115, Tel. 2 23 79. Violinkonzerte von Bartók, Hindemith (39), Bernd Alois Zimmermann
---

### GESANG

Milly Fikentscher-Willach, Konzert-Sopran, Duisburg, Kremerstraße 37, Tel. 2 41 50
Maria Vaghetti, Sopran, c/o Hürlimann, Zürich 2, Seestraße 104
Dore Blindow, Alt, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47 Geistliche Konzerte von Burkhard, Michelsen, Schwarz
Eugen Klein, Baß-Bariton, Städt. Konservatorium Duisburg, Tel. 4 04 66 Wanne-Eickel
Hans Kunz, Baß-Bariton, Solingen-Ohligs, Merscheider Straße 23, Tel. 1 42 60. Lied – Ballade – Oratorium

### TANZ

Jutta Ludewig, Mainz, Goethestraße 6. Kammertanzabende. Am Flügel. Volker Hoffmann.
--

### WER LIEFERT NEUE MUSIK?

<b>BOTE &amp; BOCK</b> Berlin=Charlottenburg 2, Hardenbergstraße 9a Tel.=Sammelnr. 32 24 24
<b>Donemus</b> – Jac. Obrechtstraat 51, Amsterdam. Zeitgenössische niederländische Musik. Vertreter für Deutschland: Rud. Erdmann, Adolfsallee 34, Wiesbaden.
<b>Hofmeister</b> – Das Fachgeschäft für gute Musik. Bielefeld, Obernstraße 15. Versand nach allen Plätzen
<b>LYRA-Musikhaus „am Kiepenkerl“</b> , Münster i. Westf., Spiekerhof 2. Kataloge gratis
<b>Pfeiffer-Musikhaus</b> Heidelberg, Hauptstraße 85 Versand in alle Welt
<b>Hans Riedel</b> , Berlin W 15, Uhländstraße 38 Großes Lager internationaler Musik auf allen Gebieten

## Gottfried von Einem

wird am 24. Januar

40 Jahre alt

### Dantons Tod

Oper in zwei Teilen op. 6  
frei nach Georg Büchner  
Text eingerichtet von Boris Blacher und Gottfried von Einem

### Der Prozeß

Neun Bilder in zwei Teilen op. 14  
von Boris Blacher und Heinz von Cramer nach dem Roman von Franz Kafka

### Rondo vom goldenen Kalb

Drei Nachtstücke op. 13  
von Tatjana Gsovsky

### Pas de Cœur

oder Tod und Auferstehung einer Ballerina  
Ballett in zwei Bildern op. 16  
von Heinz von Cramer

### Glück, Tod und Traum

(Alpbacher Tanzserenade) op. 17  
Choreographie von Yvonne Georgi

### Orchestermusik

für Orchester op. 9

### Meditationen

Zwei Sätze für Orchester op. 18

### Symphonische Szenen

für Orchester op. 22

### Serenade

für doppeltes Streichorchester op. 10

### Hymnus

für Alt-Solo, gem. Chor und Orchester op. 12  
(A. v. Lernet-Holenia)

### Vier Klavierstücke

für Klavier zu zwei Händen op. 3

### Zwei Sonatinen

für Klavier zu zwei Händen op. 7

### Sonate

für Violine und Klavier op. 11

### Acht Hafis=Lieder

für eine hohe Singstimme und Klavier op. 5

### Fünf Lieder

aus dem Chinesischen für eine mittlere Singstimme und Klavier op. 8

### Japanische Blätter

für eine Singstimme und Klavier op. 15

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ  
UNIVERSAL EDITION AG · WIEN



## heiratspost-kantate

nach anonymen Original-Texten des XX. Jahrhunderts für gemischten Chor, Cembalo und Kontrabaß

*Einer der größten Erfolge der »Woche der leichten Musik 1957 – Süddeutscher Rundfunk Stuttgart«*

Die Heiratsanzeigen-Texte:

Die Frau · Junges, blondes Mädchen · Junger Mann · Tiroler Bergbauer · den Partner · Du bildhübsche Blondine · Feinführender Literat · Witwe

Aufführungsdauer 15 Min.    Aufführungsmaterial in Kürze lieferbar

## drei lyrische chansons

nach Gedichten von Jacques Prévert (deutsch von Kurt Kusenberg)

für eine Singstimme und Kammerorchester

1, 1, 2, Alt-Sax., o – 1, o, o, o – S. – Hfe., Klav., Cemb. – Kb. = 21 Min.

*Uraufführung Festwoche Neuer Musik, Musikkreis des Mozarteums Salzburg*

*Solistin: Carla Henius, Dir.: Gerhard Wimberger*

Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z

*Uraufführung am 6. Dezember 1957 in Wiesbaden*

mit GASPAR CASSADÓ als Solisten

## HERMANN REUTTER

### Prozession

Dialog für Violoncello und Orchester

2, 2, 2, 2 · 4, 3, 3, o · P. S. · Hfe., Cel., Klav. · Str.

Aufführungsdauer 22 Min.

Die »Prozession« ist kein programmatisches oder konzertantes Werk. Die einsätzigte Komposition gliedert sich in fünf deutlich voneinander abgegrenzten Teilen im Wechsel orchestraler, solistischer und konzertanter Abschnitte: das Präludium bringt Exposition und Durchführung profaner und sakraler Themen in freier Sonatenform, die beiden Intermezzi umrahmen Variationen des Passionschorals; abschließendes Finale ist der Osterhymnus.

Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

Pressestimmen

der Uraufführung:

Die konzertierenden Partien sind die stärksten Teile dieses dank seiner Melodiosität unmittelbar ansprechenden Werkes. In ihnen dokumentieren sich Reutters gepflegte Faktur und seine Kunst des Instrumentierens.

*Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. 12. 1957*

Daß er den sakralen Vorgang mit den Empfindungen und Reaktionen der Zuschauer in Verbindung bringt, bedingt eine abwechslungsreiche Form der künstlerischen Gestaltung. Cassadó, Zwißler und das Orchester gaben ihr Bestes, um die mannigfachen Schönheiten und aparten Klänge der Partitur zu verwirklichen.

*Wiesbadener Tagblatt, 9. 12. 1957*

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z

# NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

In Kürze erscheint:

## „die Reihe“ — Heft IV JUNGE KOMPONISTEN

Das Heft enthält Beiträge über

LUCIANO BERIO, PIERRE BOULEZ, HANS WERNER  
HENZE, GISELHER KLEBE, BRUNO MADERNA,  
BO NILSSON, LUIGI NONO, HENRI POUSSEUR,  
KARLHEINZ STOCKHAUSEN, BERND ALOIS  
ZIMMERMANN

sowie einige allgemeine Aufsätze.

Preis ca. DM 5,—

Erhältlich in jeder Musikalienhandlung.

UNIVERSAL EDITION



## HANS ZENDER Serenade für Flöte, Violine und Violoncello (1956)

Stimmen DM 6,—

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

wiedererschienen

## HEINRICH LEMACHER

Missa in honorem S. Hildegardis, Werk 64 für 3 Ober-  
(oder Unter-) Stimmen a cappella

MUSIKVERLAG KISTNER & SIEGEL & Co., LIPPSTADT

## HEINZ FRIEDRICH HARTIG

Op. 7 Sonate für Klarinette und Klavier . . DM 7,—

Op. 16 Der Trinker und die Spiegel. Fünf  
Chansons von Walter Mehring für  
Bariton und sieben Instrumente K. A. DM 6,—

Op. 19 Concertante Suite für Gitarre und  
Orchester . . . . . Klavierauszug 1. Vb.

Op. 26 Drei Stücke für Gitarre solo  
a) Capriccio . . . . . DM 3,50  
b) Thema mit Variationen . . . . . DM 2,50  
c) Alla Danza . . . . . 1. Vb.

ED. BOTE & G. BOCK · BERLIN · WIESBADEN

WANN? WER? WIE? WO? WAS?  
Ein Griff — ein Blick — eine Antwort

aus Leitners Studienhelfern:  
Mayer: MUSIKGESCHICHTE von den Anfängen bis zur  
Gegenwart. 5,80

Mayer: DIE MUSIK DES 20. JAHRHUNDERTS 5,80  
Unverbindlich zur Ansicht — Bei Nachbestellung kostenlos.  
LEITNER & CO. VERLAG (13a) WUNSIEDEL

## HILDING ROSENBERG

### Klavierkonzert

Solostimme DM 25,— (Orchester als Klavier-  
auszug unterlegt)

WILHELMIANA MUSIKVERLAG FRANKFURT/M.

Beim

## STÄDTISCHEN ORCHESTER ESSEN

Leitung: GMD König

ist sofort die Stelle eines

## Bratschers

zu besetzen.

Probespiel ist erforderlich.

Die Vergütung erfolgt nach TO. K I

Qualifizierte Bewerber mit entsprechender Kenntnis  
der Konzert- und Opernliteratur werden gebeten,  
ihre Bewerbung mit Lichtbild, handgeschriebenem  
Lebenslauf, beglaubigten Abschriften von Dienst-  
leistungszeugnissen und Befähigungsnachweisen bis  
spätestens 28. Februar 1958 dem Personalamt der  
Stadt Essen unter Angabe der Kennziffer 41/22  
einzureichen.

DER OBERSTADTDIREKTOR

## DIRIGENT

Pianist, Erfahrung in Konzert, Oper, Operette, Chor-  
leitung, Organisation und Aufbauarbeit.

Eigenes Orchesternotenarchiv, umfangreiche Theater- und  
Musikmateriale, sucht entsprechenden Wirkungskreis.  
Angebote unter M 670 an den Verlag der Zeitschrift erb.

## SÜDWESTFUNK

sucht für die Musikabteilung

einen jungen, aufgeschlossenen Mitarbeiter

Voraussetzung: umfassende Literaturkenntnis und  
sicheres Urteilsvermögen.

Die üblichen Bewerbungsunterlagen u. Gehaltsforderung  
sind zu richten an den

SÜDWESTFUNK, Personalabteilung, BADEN-BADEN.

Einbanddecken in Leinen für 1957 und für ältere Jahrgänge ab sofort zum Preise von  
DM 3,— pro Stück erhältlich.

Wir bitten, bei Anfragen und Bestellungen auf unsere Zeitschrift Bezug zu nehmen.



*Soeben erschienen:*

# ARNOLD SCHOENBERG

## Die formbildenden Tendenzen der Harmonie

(Aus dem Englischen übertragen von Erwin Stein)

200 Seiten mit 172 Notenbeispielen · Ganzleinen DM 18,—

Dies Buch ist ein Vermächtnis. Ein Meister, dessen musikalisches Bewußtsein in den Werken seiner Vorgänger wurzelt und der ein tieferes Wissen um harmonische Zusammenhänge besitzt als eine Generation, der Harmonie mehr Farbe als Struktur geworden ist, gibt der Gegenwart eine authentische Darstellung von der Bedeutung tonaler Harmonie.

INHALT: Die Prinzipien der Harmonielehre  
Stellvertreter und Regionen  
Alterierungen  
Vagierende Akkorde  
Indirekte, aber nahe Verwandtschaft  
Klassifizierung der Verwandtschaften  
Erweiterte Tonalität  
Die Verwendung von Fortschreitungen für verschiedene  
kompositionelle Zwecke  
Apollinische Bewertung einer dionysischen Epoche

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

# ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM DER STADT DÜSSELDORF

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyses

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Propädeutisches Seminar / Staatl. anerkanntes Seminar für Privatmusiklehrer / Kirchl. anerkanntes Seminar für Katholische Kirchenmusik / Orchesterschule / Tonmeisterschule.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 446332

# CARL ORFF

# Studienpartituren

## CARMINA BURANA

Cantiones profanae

Ed. Schott 4425 · DM 18,—

## CATULLI CARMINA

Ludi scaenici

Ed. Schott 4565 · DM 15,—

## TRIONFO DI AFRODITE

Concerto scaenico

Ed. Schott 4566 · DM 20,—

## DIE KLUGE

Die Geschichte von dem König  
und der klugen Frau

Ed. Schott 4580 · DM 25,—

(Soeben erschienen)

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z

## MUSIK DES XX. JAHRHUNDERTS

## MUSIK DER UNIVERSAL EDITION

Liszt  
 Veres  
 Tansman  
 Honneger  
 Nussio  
 Respighi  
 Szymanowski  
 Wagner=Regeny  
 Farkas  
 Cielon  
 Stockhausen  
 Martinu  
 Haba  
 Janatek  
 Liebertmann  
 Schmidt  
 Schoeck  
 Berger  
 Boulez  
 Wren  
 Larsson  
 Atterberg  
 Vogel  
 Tscherepnin  
 Schostakowitsch  
 Heiller  
 Schiske  
 Jelinek  
 Apostel  
 Skerjanc  
 Gotovac  
 Papandopulo  
 Contilli  
 Turdi  
 Rieti  
 Pourino  
 Petraszi  
 Labroca  
 Badings  
 Spitzmüller  
 Satie  
 Rivier  
 Milhaud  
 Leibowitz  
 Pousseur  
 Messiaen  
 Barraud  
 Einem  
 Wellesz  
 Weill  
 Mohaupt  
 Kaminski  
 Castro  
 Bork  
 Blacher  
 Poot  
 Martin  
 Krenk  
 Kodály  
 Bartók  
 Webern  
 Berg  
 Schönberg  
 Mahler  
 Malpiero  
 Casella  
 Dallapiccola  
 Hauer  
 Skalkottas  
 Burkhard  
 Liatti



# C·M·N COLLEGIUM MUSICAE NOVAE

*Neue Musik - leicht spielbar*

*Die Neuerscheinungen der letzten Zeit*

**HELMUT EDER**

**Musica semplice (1956)**

Für Flöte, Cembalo und Streichorchester  
C·M·N 28

Partitur 10,- / Cembalo 3,60 / Flöte und  
5 Streicher je 1,50

**HEINZ BENKER**

**Praeludium pastorale**

für Streicher C·M·N 29

Partitur 3,- / 5 Streicher je —,80

**HANS GEBHARD**

**Konzert op. 62**

für Klavier, Streichorchester und Schlagzeug  
C·M·N 30

Partitur 12,- / Klavier 6,- / 5 Streicher je 2,-  
2 Harmoniestimmen je 1,50

**KLAUS TRAPP**

**Kleine Streichersinfonie (1956)**

für Streichorchester C·M·N 31

Partitur 5,- / 4 Streicher je 1,20

**HEINZ BENKER**

**Colloquium musicale**

für Klavier, 2 Soloviolen und Streicher  
C·M·N 32

Partitur 9,- / Klavier 3,- / Soloviolen und  
6 Streicher je 1,50

**HANS GÄL**

**Musik für Streichorchester op. 73**

C·M·N 33 In Vorbereitung

**THOMAS CHRISTIAN DAVID**

**Serenade für Streichorchester**

C·M·N 34 In Vorbereitung

Preise in Deutscher Mark.

Der Sonderprospekt über alle bisher erschienenen  
Werke steht auf Anforderung kostenlos zur Verfügung.

Die Reihe wird ständig fortgesetzt.

**BREITKOPF & HÄRTEL  
WIESBADEN**

## Neue Bläsermusik

Bialas, Günter, Sonate für Flöte und Klavier . . . 5,-

Bialas, Günter, Konzert für Flöte und Orchester  
(Ausgabe für Flöte und Klavier) . . . . . 8,-

Höller, Karl, 1. Sonate für Flöte u. Kl. op. 45 . . . 6,-

Mohler, Phil., Concertino für Flöte und Streich-  
orchester op. 28

Ausgabe für Flöte und Klavier . . . . . 6,-

Raphael, Günter, 2 Sonaten für Flöte solo  
op. 46, 7 und 8 . . . . . 3,60

Raphael, Günter, Kanon. Suite f. 2 Flöten op. 47, 5 . . . 4,-

v. Wolfurt, Kurt, Sonatine für Flöte und Klavier . . . 5,-

Schroeder, Herm., Konzert für Oboe u. Str.-Orch.  
Ausgabe für Oboe und Klavier . . . . . 6,-

Schönbach, Dieter, Konzert für Trompete nach  
Motiven von A. Scarlatti . . . . . 7,50

Raphael, Günter, Quartett für Fl., Oboe, Klarin.  
und Fagott op. 61 . . . . . 10,-

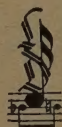
Zilcher, Hermann, Quintett f. Fl., Oboe, Klarin.,  
Horn, Fagott op. 91 . . . . . 9,-

**Süddeutscher Musikverlag WILLY MÜLLER  
Heidelberg**

## Kammermusik des 20. Jahrhunderts

Von der  
Spätromantik zur  
Zwölftonmusik

*Bitte verlangen Sie unsere Kataloge*



**VERLAG DOBLINGER**

Wien

Wiesbaden

*Vi preghiamo di riferirsi sempre alla nostra rivista.*



# EDIZIONI SUVINI ZERBONI MILANO

*Aus der großen Zahl der Aufführungen im Jahre 1957*

VALENTINO BUCCHI

*Il Contrabasso*

Groteske in einem Akt nach  
Tschechow  
Deutsche Erstaufführung Städt.  
Bühnen Flensburg

LUIGI DALLAPICCOLA

*Il prigioniero*

Ein Prolog und ein Akt aus »La  
torture par l'espérance« von Count  
Villiers de l'Isle Adam und aus  
»Ullenspiegel und Lamme Goedzak«  
von Charles de Coster  
Staatsoper Hamburg und Städt.  
Bühnen Frankfurt/Main

*Job*

»Sacra rappresentazione«  
Deutsche Erstaufführung Staats-  
oper Hamburg

LUCIANO BERIO

*Allelujah* für Orchester

Uraufführung WDR Köln

*Serenade I*

für Flöte und 14 Instrumente  
Deutsche Erstaufführung Kranich-  
steiner Musiktage

ALDO CLEMENTI

*Drei Orchesterstudien*

Uraufführung Kranichsteiner  
Musiktage

VITTORIO FELLEGGARA

*Konzert für Orchester*

Uraufführung Krefeld/Mönchen-  
Gladbach

BRUNO MADERNA

*Serenade Nr. 2* für kleines Orchester  
Uraufführung Krefeld/Mönchen-  
Gladbach

GIAN FRANCESCO MALIPIERO

*Konzert für Violoncello und Orchester*  
Krefeld/Mönchen-Gladbach

*Universa universis*

für Männerchor u. 19 Instrumente  
Deutsche Erstaufführung Baden-  
Baden

YORITSUNÉ MATSUDAIRA

*Figures Sonores*

Deutsche Erstaufführung WDR  
Köln

GOFFREDO PETRASSI

*5. Konzert für Orchester*  
SWF Baden-Baden

*Nonsense*

für gemischten Chor a cappella  
Gedichte von Edward Lear  
Woche der leichten Musik —  
Süddeutscher Rundfunk Stuttgart

SANDOR VERESS

*Konzert für Klavier, Streicher und  
Schlagzeug*  
SDR Stuttgart

ROMAN VLAD

*Variazioni concertanti*

für Klavier und Orchester  
Deutsche Erstaufführung  
SWF Baden-Baden

LEO WEINER

*Orchestermusik*

über ungarische Volkstänze  
Bayrischer Rundfunk

Deutsche Alleinvertretung:

**B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ**



# B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Igor Stravinsky / Ky. Kopylov Harald Genzmer  
Adeline Jansen Ernst Krenek Ernst Toch.  
 Rolf Liebermann Bernhard Krimberg Paul Vossmer  
 rum. & many Berndt Hofmann-Grunewald Georges Auric.  
 Richard Strauss Carl Bregner Karl Höpfer  
 Michael Tippett Lauretta Arnoldshenberg  
 Carl Wehner von W. Statner Camille Vieux  
 Christian Mähler Emil Kuhn György Kurtág  
 Cien. Maer Paul Kuhn Paul Alf  
 Joffe Haas Giselher Klebe Hermann Schneider  
 Litzewitzke Kliff Monno Hans Werner Henze  
Hermann Kunkel Kurt Badings Emil Schlegel B. Martin  
 u. Sieber Blumfeldt Wolfgang Wolfgang Egl.  
 Gottfried Meier P. Rame J. Rame Geister Paul Hindemith  
 Karl Schmid-Hackmann

VERLAG DER NEUEN MUSIK